

أثر المقامة
في نشأة القصة المصرية الحديثة

تأليف

د. محمد رشدي حسن



أثر القامنة

في نشأة القصة المصرية الحديثة

جمهورية مصر العربية

وزارة الثقافة

المكتبة العربية

أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة

تأليف
د. محمد رشدي حسن



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اختياري لموضوع « أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة »
تم على أساسين : الأول منهما انساني ؛ اذ أن القصة قد رافقت الانسانية
منذ فجرها الأول ، فدرسى لها في فترة معينة انما هو تفهم للانسان ذاته
- والقصة في مضامها الأولى البسيط تتبع لتاريخ تعاون الانسان مع الطبيعة
لخلق عالم أفضل في هيئة صورة مبالغ فيها وليس لها من الحقيقة الا الظل
وذلك لتسبع عند الانسان غريزة حب الاستطلاع لكل ما هو غريب . ثم
تطورت القصة وأخذت ألوانا مختلفة - وكانت المقامة العربية من أول
نشأتها عند بديع الزمان في القرن الرابع الهجري لوناً من ألوان القصة
الانسانية وقد قيل ان الهدف من انشائها هو التعليم ليس الا - ولكننا لو
نظرنا بعين الواقع لوجدنا أن المقامة بها أكر من عامل تشويق ، مما
يجعلها تجمع بين هدفى التعليم والتسلية معاً . وسرى كيف أن المقامة
كانت قصة انسانية من أول نشأتها وظلت كذلك حتى انتهت في تطوراتها
الأخيرة الى أقاصيص مكتملة عند محمد المويلحي ومحمد لطفى جمعة
وغيرهما .

والأساس الثانى الذى اخترت من أجله هذا الموضوع هو حبى
للقصة وما يدور حولها من دراسات ؛ فقد أحييت القصة فى كل صورها
وألوانها من يوم أن نشأت ساذجة حتى انتهت الى أيامنا هذه ، وقد تعددت

أشكالها وتشعبت أهدافها مما يلائم عصرنا • واني أعترف بأن الجهد الذي يبذله محب في اللون الذي يحبه جهد ممتع يعيش الدارس في دوامته من غير أن يشعر به •

وهكذا التقى الأساس الانساني العام بالأساس الانساني الخاص وذاب الخاص في العام وظلت الانسانية هي الهدف الأول لكل من الأساسين اللذين قامت عليهما الدراسة • ولولا جهد مشكور من أستاذتي الفاضلة الدكتورة : سهير القلماوي مما بي وبالموضوع نفسه الى هذا الأفق الانساني ، ولولا معاونة كريمة من أستاذتي الفضلاء لما تمكنت من اخراج كتابي هذا على الصورة التي لا أزعج أنني وضحتها كل الوضوح ولكنها صورة تكفي لالقاء ضوء على ما كان يبدو غريباً في أول الأمر ، ولكن بعد دراسته سيجد القارئ نفسه قريباً منه غير بعيد عنه •

والله ولي التوفيق

المؤلف

د • محمد رشدي حسن

المقدمة

نشأة المقامات وتطورها التاريخي
حتى عصرنا الحديث

لا كان كل فن من فنون الأدب له جذوره الضاربة في أعماق التاريخ الأدبي ، ولما كان التغير أو التطور لا يأتي الا على أساس من القديم فالتأ لا نجد في نشأة القصة الحديثة (١) التي بدأت بشكل مقامات الا دليلا على هذه الدعوى ، بل اننا لا نرى أن القصة الفصحى الحديثة كان يمكن أن تنشأ الا في ظل هذا التراث القديم من المقامات والقصص الشعبية والنوادر الخ . ولقد نشرت مقامات الحريري ومقامات بديع الزمان قبيل انتعاش فن القصة عند المويلحي ومحمد لطفى جمعة . ولكن المقامة بوصفها فناً كانت حتى من أيام السيوطي معروفة ساهم فيها كثير من الأدباء .

ولكى نعرف تطور هذه النشأة لابد لنا من وقفة قصيرة عند المقامة القديمة تبين معالمها الأساسية ، وقبل هذه الوقفة يهمنا أن نحدد رأياً في نشأة المقامة متخذين من نصوص الحصرى ، والثعالبي ، والحريري ؛ أسساً نستعين بها في تحديد نشأتها .

يقول أبو اسحق ابراهيم الحصرى في كتابه « زهر الآداب وثمر الألباب » (٢) متحدثاً عن بديع الزمان ومقاماته :

(١) The modern Arabic, short story, by Dr. Abdel Aziz Abdel-Meguid, p. 9.

و « فن الأدب » لتوفيق الحكيم الباب الثانى ص ٢٢ مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، والنثر الفنى فى القرن الرابع للدكتور زكى مبارك جزء أول ص ١٩٧ و ص ٢٠٦

(٢) جزء ١ ص ٢٧٣ نشره وحققه الدكتور زكى مبارك .

« وهذا اسم يوافق مسماه ولفظ طابق معناه ، وكلام غض المكاسر ،
أنيق الجوهر ، يكاد الهواء بسرقة لطفًا ، والهوى يعشقه ظرفًا . ولما رأى
أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثًا وذكر
أنه استبطنها من ينابيع صدره ، واستتجها من معادن فكره ، وأبداها
للأبصار والبصائر ، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية ،
وألفاظ حوشية ، فجاء أكثر ما أظهر تبو عن قبوله الطباع ، ولا ترفع
له حجبتها الأسماع ، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه
مختلفة ، وضروب متصرفة ، عارضها بأربعمئة (١) مقامة في الكدية
تذوب ظرفًا ، وتقطر حسنا . . . »

وظاهر كلام الحصري يوحى بأن بديع الزمان ليس بالمتدع للمقامة
باطارها المعروفة به ، وإنما هو استوحاها واستلهمها من ابن دريد .
والإنسان إذا عارض شيئًا فانه يحاول أن يحاكيه ليأثى بمثله أو بأحسن
منه ان استطاع ، ولا بد أن يوجد أساس تبنى عليه المعارضة أو المحاكاة .
وحين تقارن مقامات الهمداني بأحاديث (٢) ابن دريد لانجد تشابها بين
الموضوعات ، أو حتى في طريقة العرض - قد يقال ان الهمداني في
مقاماته يستخدم السند كما يستخدمه ابن دريد - ومن ثم فلا يستبعد أن
يكون الهمداني قد استوحى من أحاديث ابن دريد مقاماته . ولكن حين
نأثى لحقيقة السند نجد أنه كان مدلولًا متداولًا معروفًا منذ العصور الأولى
للإسلام ، فليس هو ملكًا أو اختراعًا لابن دريد أو الهمداني وإنما هو
ملك شائع وحق عام . كذلك فإن قائلًا قد يقول ان بعض موضوعات
المقامات التي طرقها الهمداني - مثل وصفه للأسد في المقامة الأسدية ،
أو وصفه للفرس في المقامة الحمدانية - مما طرقها ابن دريد قبله في

(١) لم يوافق الدكتور زكي مبارك في كتابه « النثر الفني في القرن
الرابع » على أن مقامات الهمداني أربعمئة وقال انها خمسون .
(٢) هذه الأحاديث لابن دريد موجودة في أبواب متفرقة في الأمالي
لأبي علي القالي .

أحاديثه إلا أن المتأخر أيضا لا يعتبر مقلداً • إذ أن وصف الأنعام كان معروفا عند العرب فلا فضل لسابق على لاحق فيه •

وقد استخدم ابن دريد السجع في أحاديثه كما استخدمه الهمذاني في مقاماته ، واستعمال كليهما لهذا الأسلوب المسجوع لا يدل على تقليد الهمذاني لابن دريد ، إذ أن السجع كان هو الطابع السائد في ثلثي القرن الرابع الهجري • وهناك حقيقة أخرى يوضحها لنا الحصري في نصه هي أن ابن دريد وحشي الألفاظ غريبها ، على حين نجد الهمذاني أنيق الألفاظ طريفها •

وهناك اختلاف بين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني ؛ هذا الاختلاف يتجلى في أن أحاديث ابن دريد وإن كانت مروية إلا أنه ليس لها بطل • ومقامات الهمذاني لها راوية وبطل - كذلك فإن موضوع الهمذاني واحد في كل مقاماته ألا وهو موضوع الكدية ، ولكن الموضوعات تختلف بين حديث وآخر عند ابن دريد • وكان هدف ابن دريد لغوياً ، بحثاً ، ولكن هدف الهمذاني كان إصلاح المجتمع عن طريق عرض مشكلات مختلف الطبقات وبأسلوب وإن كان مزيناً بالسجع والمحسنات البديعية إلا أنه كان مسلياً للغاية ، ولم يظهر فيه أن اللغة كانت هي الهدف الأول والأخير له كما كان يفعل ابن دريد •

كذلك فإن الصياغة والبناء في مقامات الهمذاني أتيا في إطار مخالف تمام المخالفة لإطار ابن دريد ، وهكذا تتسع هوة الخلاف بين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني مما لا يمكن معه إيجاد أي نوع من أنواع المقارنة بينهما •

ولا شك في اطلاع بديع الزمان الهمذاني على أحاديث ابن دريد ، ولا شك أنه قرأ أيضا ما كتبه الجاحظ (١) عن أهل الكدية - ومع أن

(١) ذكر الدكتور شوقي ضيف في « المقامة » (فنون الأدب العربي - الفن القصصي - إصدار دار المعارف) أن الجاحظ أثر في الهمذاني من ناحية الموضوع ؛ وأن ابن دريد أثر فيه من جهة الشكل (انظر ص ٢٠) •

الموضوع الذى تتكلم عنه مقامات الهمذاني مشابه لما كتبه الجاحظ عن أهل الكدبة فان تشابه الموضوعين تم عن طريق ليس مرسوماً أو مقصوداً ؛ فالموضوع مادة من المواد الحام يستطيع كل كاتب أن يتناوله ولا يختلف فيه واحد عن آخر الا بطريقة صياغته له ، وقد ظهر فى مقامات الهمذاني أنه يختلف فى الصياغة لموضوع الكدية عن صياغة الجاحظ له ؛ اذ أن صياغة الجاحظ لم يذكر فيها بطلاً أو راوية ولم يستخدم أسلوباً مسجوعاً فى صياغته •

أما الثعالبي فقد ذكر فى « يتيمة الدهر » أن الهمذاني حين وفد الى نيسابور سنة اثنتين وثمانين وثلاثمائة « أملى أربعمئة مقامة (١) نحلها أبا الفتح الاسكندري فى الكدية وغيرها ، وضمنها ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام » •

فالثعالبي وان لم يذكر صراحة أن بديع الزمان الهمذاني هو منشئ المقامات ، الا أنه أيضاً لم يقل ان أحداً من سابقى الهمذاني قد أوحى له بمقاماته ، ولم يشر الى وجود أية صلة بين هذه المقامات وبين أحاديث ابن دريد •

وابن النديم فى الفهرست (٢) لم يشر الى أحاديث ابن دريد مع أنه ذكر كل مؤلفاته ، والذى جمع أحاديث ابن دريد هو أبو على القالى البغدادي فى أماليه (٣) ، والمطلع عليها يجدها متفرقة ضمن أحاديث البدويات (٤) عن أزواجهن ، أو شرح بعض الألفاظ الغريبة (٥) أو نقل

-
- (١) يتيمة الدهر للثعالبي جزء ٤ ص ١٦٨
(٢) الفهرست لابن النديم طبعة المطبعة الرحمانية بمصر سنة ١٣٤٨ هـ انظر صفحة ٩١ - ٩٢ (أخبار ابن دريد) •
(٣) كتاب الأمالى لأبى على القالى مطبعة دار الكتب بالقاهرة - الطبعة الثانية ١٣٤٤ هـ ١٩٢٦ م
(٤) المرجع السابق جزء ١ ص ١٦
(٥) المرجع السابق جزء ١ ص ١٥٢

بعض الحكم على لسان الخليفة (١) ، أو على لسان أعرابي (٢) ، وذكر
بعض الألفاظ الشعرية (٣) .

وموضوعات أحاديث ابن دريد ليست شبيهة بموضوع مقامات
الهمداني كما يتضح ذلك من المضمون ، ومن اللب الذي يعبر عنه الكلام .
أما الحريري فهو يذكر صراحة أن بديع الزمان الهمداني هو الذي
ابتدع المقامات ، يقول في مقدمة مقاماته (٤) : « جرى ببعض أندية الأدب
الذي ركبت في هذا العصر ريحه ، وخبث مصابحه ، ذكر المقامات التي
ابتدعها بديع الزمان ، وعلامة همدان » . وكذلك فإنه كان للأدب أندية
في أيام الحريري ، وهذه الأندية اعترفت بأن بديع الزمان الهمداني هو
مبتكر المقامات .

وهناك رأى آخر يقول به بعض الباحثين (٥) ، وهو أن أبا الحسن
أحمد بن فارس هو مبتدع فن المقامات ، ولكن هذا الرأى الذي يتزع
من بديع الزمان قصب السبق لم يدعم بما يقويه من النصوص ، وإنما
اعتمد على تتلمذ بديع الزمان على ابن فارس ، وجعل هذا وحده كافياً لأن
يكون لابن فارس دون بديع الزمان حق ابتداع فن المقامات .
ولو اعترفنا بصحة أمثال هذا الدليل لأعطينا حق ابتداع المقامات لبقية
الأساتذة الذين تتلمذ على أيديهم بديع الزمان في همدان والرى
ونيسابور .

يبين من هذا كله أن بديع الزمان الهمداني هو أول من اخترع فن

(١) المرجع السابق جزء ١ ص ١٩٤

(٢) المرجع السابق جزء ١ ص ٢١٤

(٣) المرجع السابق جزء ٢ ص ٢٩٨

(٤) مقامات الحريري « المطبعة الأدبية » سنة ١٩٠٣ - بيروت .

(٥) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان جزء ٢ ص ٣٥٧

طبعة ثانية - دار الهلال ، وتاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات -
الطبعة السادسة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

المقامة العربية ، وهو الذى أقام لها هيكلها الذى عاشت فيه حوالى ألف سنة
من يوم نشأتها •



والمقامة - كما وصلتنا عن بديع الزمان الهمذاني ومن تلاه ممن
تأثروا به وقلدوه - نستطيع أن نعرفها بأنها قصة قصيرة تروى خبراً نامياً
فى ذاته عن بطل محتال فى لحظة من لحظات حياته ، وليس هذا التعريف
جامعاً لكل المقامات التى قلدت مقامات الهمذاني من ناحية الشكل ، وإنما
هناك مقامات لا يشملها هذا التعريف كما سنرى ، وبخاصة فى مقامات
السيوطى • والمقامة فى الأصل المقام ؛ أى موضع القيام • ثم اتسع المعنى
فأصبحت تعنى الندى أو المجلس • وفى القرآن الكريم (١) « أى الفريقين
خير مقاما وأحسن ندياً » •

وفى شعر زهير بن أبى سلمى الجاهلى :

وفيهـم مقامات حسان وجوههم وأنـدية يتابها القول والفعل
ويقول بعض الباحثين (٢) : « ان أهل القرن الثالث الهجرى كانوا
على ما يظهر يعرفون نوعاً من المحاورات الأدبية يسمى المقامات - وهذا
القول يعتمد على رسالة أنشأها ابن المدبر تسمى « الرسالة العذراء » يقول
فيها موصياً المتأدب : « وانظر فى كتب المقامات والخطب ومحاورات
العرب » •

وابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى فى كتابه « عيون الأخبار »
يتحدث عن مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك ؛ وهى عشر مقامات كل
مقامة فيها عبارة عن كلمة تلقى أمام الخلفاء الأمويين والعباسيين ،
ويستعمل ابن قتيبة كلمة « المقام » للدلالة على مفرد « مقامات » ولا يستخدم
« مقامة » للدلالة على المفرد •

(١) سورة مريم آية ٧٢

(٢) « النشر الفنى فى القرن الرابع » للدكتور زكى مبارك .

ومن نماذج مقامات ابن قتيبة ما قاله (١) على لسان صبايح بن عبد الجليل بن يدي المهدي . . . « كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يقولون : « من حجب الله عند العلم عذبه على الجهل ، وأشد منه عذاباً من أقبل إليه العلم وأدبر عنه ، ومن أهدى الله إليه علماً فلم يعمل به فقد رغب عن هدية الله وقصر بها . فاقبل ما أهدى الله إليك من السنن قبول تحقيق وعمل ، لا قبول سمعة ورياء . . . »

وتسير مقامات ابن قتيبة على هذه الوتيرة الواحدة التي تسود فيها نغمة الوعظ والتحذير والتخويف ، وليس فيها من مقومات المقامة التي ابتدعها الهمداني شيء فلا راوية ولا بطل ولا سجع ولا حيلة ولا كدية . وظل هذا المعنى سائداً الى أن تطور في القرن الرابع الهجري فأصبحت المقامة تدل على الدعوة التي يوجهها المستغنون وأهل الكدية الى أهل البر والاحسان ، وأصبحت مقامات بديع الزمان تشمل هذا المعنى وتشمل أيضاً معنى التعبير عن آراء المؤلف في فنون الأدباء . والمعنى الأخير للمقامة ظهر بوضوح في مقامتين من مقامات بديع الزمان الهمداني هما : المقامة القريضية ، والمقامة الجاحظية . فالمقامة الأولى تعبر عن رأى المؤلف في فن جرير والفرزدق ، والمقامة الثانية تعبر عن رأى المؤلف في أدب الجاحظ وقلة اهتمامه بالصنعة واحتفاله بالمعنى .

وفي رأى أن المقامة ، بعد أن وجدنا لها عند بديع الزمان هذين التعريفين ، أصبحت فعلاً تعنى التعبير عن احساس خاص يشعر به الأديب بأسلوب ثرى يختلف اتجاهه على أساس ذوق الكاتب نفسه . فان كان الكاتب أديباً متمكناً أظهر هذا الأسلوب الثرى في هيئة تسمو بالعاطفة والعقل معاً ، وان لم ينل الكاتب هذا الحظ من الاجادة أظهر هذا الأسلوب الثرى في هيئة جافة بعيدة عن الموسيقى .

(١) « عيون الأخبار » لابن قتيبة الدينورى المجلد الثانى ص ٢٢٢ مطبعة دار الكتب بالقاهرة .

وبديع الزمان الهمذاني كثيراً ما يحتفل بالبديع وأنواعه ، والزخرف وأنماطه ، والتكلف العجيب ، والتصنيع الغريب ، ولا عجب في ذلك ولا استغراب ، فالمصر عصر الزينة والاختصاص (١) . والأدب في هذا العصر كان صورة صادقة للحياة الاجتماعية بما فيها من سعادة ونحس ، وغنى وبؤس ؟ ولهو وجد .

ومما يجنب عواطفنا الى المقامات ما نجده فيها من ثر يكاد يقارب الشعر من ناحية التعبير الجميل عن وقع الوجود على الوجدان بلفظ أنيق يدل على معنى نيل .

والمقامة الحميرية عند بديع الزمان ترمينا الى أي حد بلغ التناقض في حياة الفرد ؟ فقد ظهر لنا فيها أن امام المسجد كان اماماً أيضاً في الفسق والفجور وإدارة الحانات التي تباع فيها المسكرات ، وليس التعبير عن هذا التناقض موجوداً في المقامة الحميرية فقط بل ان عدداً من المقامات الأخرى تبرز لنا هذا التناقض وتكثر فيها أمثال هذه الأبيات :

| | |
|--------------------|---------------------|
| فقص العمر تشيها | على الناس وتمويهها |
| أرى الأيام لا تبقى | على حال فأحكيها |
| فيوما شرها في | ويوما شرتي فيها (٢) |

ومثل :

| | |
|---------------------|--------------------------|
| ويحك هذا الزمان زور | فلا يغرنك الغرور |
| لا تلتزم حالة ولكن | در بالليالي كما تدور (٣) |

(١) ظهر الاسلام « أحمد أمين » يقرأ فيه الأدب وتصوير الحياة الاجتماعية .

(٢) مقامات بديع الزمان « محمد عبده » المطبعة الكاثوليكية - بيروت المقامة الازادية .

(٣) المقامة القريضية .

ومثل :

ساخف زمانك جداً ان الزمان سخيف (١)
ويقول محمد اسحق المعروف بأبي العنسي الصيمري في آخر
المقامة الصيمرية من مقامات الهمداني : « وانما ذكرت هذا ونبهت عليه
ليؤخذ الحذر من أبناء الزمن ويترك الثقة بالاخوان الأنذال السفلى وبفلان
الوران التمام الزراف الذي ينكر حق الأدباء ويستخف بهم ويستعير
كتبهم لا يردّها عليهم » .

قال الصيمري هذا الكلام بعد أن حكى قصة غناه وتجمع الاخوان
حوله لينفق عليهم ، ثم فقره وانفضاض الاخوان عنه ، ثم غناه مرة أخرى
وانتقامه من الاخوان الذين لم يسعفوه وقت حاجته بأن أسكرهم وحلق
لهم ذقونهم ، وكان من العار في هذه الأعصر أن يصبح الرجل حليق الذقن
فكأنه حكم على هؤلاء الاخوان الناكرين للمعروف بالحبس حتى تبت لحاهم
مرة أخرى .

وقد كثر في هذا القرن الرابع حيل اللصوص التي أباتها المقامة
الرصافية . ومن كل مقلعات بديع الزمان الهمداني يظهر لنا مقدار تعقد
الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تعقيداً مكن لفوارق الطبقات أن
تنمو وتزداد ، فكثر الفقر المدقع في ظل الفنى المفرط ، فوجدت طبقة
اللصوص والمكدين والشعاذين مما عبرت عنه هذه المقامات أصدق تعبير ،
وهنا تبرز لنا الفائدة العملية للمقامات ، فلولا أن المقامات كانت فعلاً تعبر
عن روح العصر ما وجدنا فيها هذا التعقيد اللغوي المفرق في تعقيده ،
ولما وجدنا هذا التطرّيز المبالغ فيه ، وذلك الوثنى الذى تكس من كل
ناحية فى ثوب المقامات .

كان العصر عصر القلق وعدم الاستقرار والفن والحروب والمكائد

(١) المقامة الحمدانية .

والاحتياى والتكلف ، فجاءت المقامات صورة صادقة معبرة عن هذا كله ، وأدى الأدب الثرى بجانب الأدب الشعرى رسالته فى الحياة • ونحن لا نزعـم أن المقامات بلغت القمة فى التعبير والتصوير ، بل نقول فقط انها أول صورة ثرية عبرت عن المجتمع بألوانه فى هذه الأعصر فلم يدانها فن ثرى آخر من رسائل أو خطب فى رسم هذه الصورة لحالة العصر ؛ فكانت المقامة هى المرآة للحياة نجد فيها تعقيداً لغوياً يعبر عن التعقيد السائد فى المجتمع ، ونجد تكلفاً فى الاكثار من المحسنات البديعية عن روح التكلف وعدم الاكتفاء بالمحدود فى حياة السكان ، ونجد السخرية اللاذعة من بين السطور تعبيراً عن الألم الذى ساد طبقات المجتمع من جراء الفوضى التى كانت سائدة ، وذلك حين تسلط الأتراك وغيرهم على العرب ، وكذلك نجد أن النفاق فى حياة بطل المقامات يعبر عن نفاق المجتمع كله حاكمه ومحكومه •

اضلاع المقامة

ومنذ نشأة المقامات فى القرن الرابع الهجرى، والمقامة عبارة عن لوحة لها أربعة أضلاع لا تستغنى عن واحد منها • أحد هذه الأضلاع يمثل الراوية والبطل معاً والثانى يمثل السجع والمحسنات البديعية ، والثالث يمثل معالجة المشكلات الطبقيه والاقتصادية والفقيهية واللغوية والنحوية والأدبية ، والرابع يمثل الموضوع ، وهذا الضلع الرابع هو الذى يتغير ؛ فمرة يكون الموضوع عن الكدية كما فى مقامات الهمذانى والحريرى وناصرى اليازجى ، ومرة يكون الموضوع خيالياً كما فى مقامات أحمد عبد اللطيف البربر وعبد الله فكرى ، ومرة يكون الموضوع وعظياً بحثاً كما فى مقامات الزمخشرى • وقد يكون الموضوع علمياً أو جدلياً كما فى بعض مقامات السيوطى ؛ فالخصائص الثلاث الأولى ثابتة لا تريم فى حين تتغير الحصية الرابعة حسب الأعصر والأزمنة •

فأما عن الحصية الأولى التى رافقت المقامة من أول نشأتها - وهى

ذكر الراوية والبطل - فطلت ملازمة للمقامة من أول نشأتها ؛ فالراوية عند بديع الزمان هو عيسى بن هشام ، وعند الحريري هو الحارث بن همام . وعند السيوطي هو هاشم بن القاسم ، وعند ناصيف اليازجي هو سهيل بن عباد ، وعند أحمد فارس الشاديق هو « الحارث بن هشام » وعند محمد المويلحي هو « عيسى بن هشام » .

والمرجح أن هذا التقليد الذي اتبعه الهمداني ومن تبعه من المقاميين في مختلف العصور حين رووا مقاماتهم عن راوية معين جاءهم من السند الذي كان تعنن به الأحاديث الشريفة حتى ثبت به صحتها من موضوعها .

والملاحظ في اختيار اسم الراوية أنه خاضع لعامل رنينه في الأذن الذي يهيء له أن يكون سهل الحفظ ، ولسهولة قد تسمى المقامات باسمه كما في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي . وقد يلعب الراوية دور البطل كما رأينا ذلك في بعض المقامات عند بديع الزمان الهمداني (١) .

وقد يقاسم الراوية البطل بطولته كما رأينا ذلك في حديث عيسى ابن هشام للمويلحي .

أما البطل فاختيار اسمه خاضع لما خضع له اسم الراوية ؛ فهو في مقامات الهمداني أبو الفتح الاسكندري ، وعند الحريري أبو زيد السروجي ، وعند اليازجي مأمون بن خزام ، وعند المويلحي هو أحمد باشا المينكلي .

والبطل في معظم المقامات محتال يمتاز بسرعة بديهته وسعة علمه ويشبه الزئبق في عدم استقراره في مكان واحد وعليه تقوم حوادث المقامة .

(١) مقامات بديع الزمان : المقامة الفيلانية - المقامة المعزلية - المقامة الحلوانية - المقامة النهديية - المقامة الصيمرية .

وقد يكون البطل متصوفا كأبى بشر بطل بعض مقامات السيوطى ، والبدوى بطل مقامات أحمد عبد اللطيف البرير .

والخصيصة الثانية هى ملازمة المقامة للسجع والمحسنات البديعية .
والحق ان نشأة المقامة فى القرن الرابع الهجرى هو الذى طبعها بطابع عصرها ؛ عصر الزينة والاختصاب ، وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها على المقامات فى مختلف العصور ، ولا تعرف المقامة كمقامة الا بالتزامها للسجع والمحسنات البديعية . وهذا الفهم كان يؤمن به كثير من المقامين ، وهذا هو أحمد فارس الشادياق كلما تشوق فى كتابه السابق الى اصطناع السجع والمحسنات البديعية لجأ الى المقامة التى رسمت فى ذهنه بصورتها المسجوعة المملوءة بالمحسنات كما رسمت فى ذهن غيره .

وقد جنى هذا التكلف اللفظى على المقامة كثيراً ؛ اذ أنه ضيق حدودها ، كما فعل التزام القافية بالقصيدة العربية ، فلم تسع لمختلف الأغراض ، ولم تتناول كل الشئون بالبحث والتحصيل . وقد وجدنا أن من تخلى عن هذا التكلف من كتاب المقامات قد استطاع أن ينطلق الى رحاب أوسع كالويلحى ؛ فهو قد تحرر من السجع بالنسبة لغيره من المقامين ، فخاض فى مجالات أكر اتساعاً ، وتمكن من عرض آرائه بحرية ووضوح لم يتمكن منها من سبقه من المقامين الذين قيدوا وكبّلوا أنفسهم بقيود السجع والبديع .

وهذه الخصيصة الثانية مرتبطة بالخصيصة الثالثة الخاصة بمعالجة مشكلات المجتمع الطبقيّة والاقتصادية والمشكلات النحوية واللففوية والأدبية ؛ فالذى يكبل نفسه بهذه القيود اللفظية أقلت منه زمام العلاج ؛ فبدلاً من أن يعالج الداء الاجتماعى يعالج مشكلة اصلاح اللفظ أو وضعه مكان لفظ آخر ، ومن ثم فإن علاجه للأدواء المختلفة ليس بنائياً كعلاج هؤلاء الذين يتحررون من هذه القيود - ولعل مقامات المويلحى أيضاً

بتحررها من القيود قد تمكنت من معالجة مختلف المشكلات معالجة بنائية
كما نرى ذلك حينما نتحدث عنها في صفحات قادمة •

وبالرغم من هذه القيود فإن المقامة قد أدت واجبها في علاج كثير من
المشكلات التي عاصرت هؤلاء المقامين ، وقد رأينا كيف أن الهمداني عبر
عن المجتمع الذي كان يعيش فيه ، وليس بشرط أن يكون الكاتب مثاليا
حتى يدفع المجتمع الى أن يكون مثاليا •

فقد يكتب الكاتب عن الجانب الشرير المظلم ليوضح جانب الحياة
الخير المشرق ، وبضدها تميز الأشياء ، • وقد آمن المقاميون بهذه الحقيقة ؛
فهم شجعان في مواجهة الواقع لا يهابون • وقد أوضح الحريري قيمة
المقامة في رده على بعض الجهال حين ذموا لكتابته المقامة - وذكر أنه
أنشأها للتنبيه لا للتمويه ، فالفائدة العملية كانت واضحة في ذهن كتاب
المقامات الذين جعلوا من أنفسهم معلمين وهادين الى صراط مستقيم •

والخصيصة الرابعة أو الضلع الرابع في لوحة المقامات هي موضوع
الكدية الذي قد يتغير عند بعض المقامين ولكنه في المقامات الكلاسيكية ،
سواء كانت قديمة كمقامات الهمداني والحريري أم حديثة كمقامات
اليازجي ، يبقى كما هو بدون تغير • وقد جعلنا هذه الخصيصة خصيصة
لازمة للمقامة بالرغم من تنوعها لأنها هي الغالبة على موضوعات المقامة ، بل
ان أول مقامات أنشئت قامت أصلا على موضوع الكدية وهذا التنوع في
اختيار موضوع المقامة يخضع لعصر الكاتب وذاتيته • فالمقامة ظرف ومناسبة
خاصة ، وضع هذا في مقامات الهمداني والحريري ، وكانت الكدية منتشرة
في عصريهما فأخذاها موضوعا لهما وأضفى الأول من ذاتيته على موضوعه ،
أما الحريري فكان مقلدا فلم تظهر ذاتيته في موضوعه ، أما الزمخشري
فقد اتجه ناحية الموضوعات الوعظية ، وكانت مقامات السيوطي في بعضها
تتجه هذا الاتجاه •

ولا نريد أن نطيل في هذه المقدمة في تبيان كل الخصائص ، فلهذا التبيان صفحات قادمة ، ولكننا اكتفينا بذكر الخصائص العامة التي وجدت في معظم المقامات من بدء وجودها الى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي .



وقد ثار جدل حول علاقة المقامة بالقصة بالمفهوم الحديث لها ، وأن المقامة والقصة يأتلفان ويختلفان - يأتلفان اذا قلنا مع القائلين ان القصة مجرد سرد أخبار وحكايات ، ويختلفان حين نعرف القصة التعريف الحديث بأنها « تصوير للحياة تمليه العاطفة ويحلله العلم » (١) والاختلاف بين مفهوم المقامة ومفهوم القصة الحديثة ليس كبيرا كما سنرى .

والقصة بمعناها الاصطلاحي لم تكن معروفة كفن مستقل (٢) بذاته كالشعر والخطابة قبل الاسلام ، وانما كان المضمون هو المعروف والملموس ، وقد وردت في القرآن الكريم كلمة القصص . وان هناك سورة كاملة تسمى سورة القصص ، ووردت كلمة القصص في مثل قوله تعالى : (٣) « نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وان كنت من قبله لمن الغافلين » .

والقصص هنا يعنى تتبع أثر المحكى عنه ، يوضع هذا قوله تعالى : « اذ قال يوسف لأبيه يا أبت انى رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين » .

وقد فهم بديع الزمان الهمداني القصة على هذا المعنى القرآنى (٤) فقال مستعملاً كلمة « القصة » ، فى رسائله : « الا أن للقصة تشبيها

(١) ثورة الأدب محمد حسين هيكل .

(٢) The modern Arabic short story.

(٣) سورة يوسف آية ٣ .

(٤) كشف المعانى والبيان عن رسائل بديع الزمان « ابراهيم الأحذب » طبعة ثانية « المطبعة الكاثوليكية - بيروت سنة ١٩٢٦ ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ .

لا تطيب إلا به ... فبدأ فيها باسم الله عز وجل والصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم ذهاباً بالقصة عن أن تكون بتراء ... نعود للقصة نسوقها وأولها أنا وطئنا خراسان فما اخترنا إلا نيسابور داراً ... ، فالقصة فى هذا النص تعنى تتبع الأمر وسرده كذلك .

ولا يعنينا هنا أن نبين الفروق الدقيقة بين القصة والحكاية والرواية ، اذ لا يسمح المجال بذلك .

ويستخدم بديع الزمان كلمة مقامة «فاصبر عليه الى آخر مقامته(١)» والمقامة هنا بمعنى العظة .

أما الحريرى فيقول فى مقدمة مقاماته : «وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة ... خمسين مقامة تحتوى على جد القول وهزله ... وملح الأدب ونوادره ... الى ما وشحتها به من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية ، والأحاجى النحوية ، والفتاوى اللغوية ، والرسائل المبكرة ، والخطب المحبرة ، والمواعظ المبكية ، والأضاحيك الملهمية ... ،

فالمقامة هنا عند الحريرى فى القرن السادس الهجرى تشتمل على النوادر والفكاهات والعظات ولا يكتفى بهذا بل يقول ان المقامة أيضا تزبدان بما فيها من أمثال وشواهد ومآس وملاء ؛ فالمقامة عند كل من هذين المقيمين تحيط من كل معنى للقصة بطرف ، وعندهما « كل مقامة قصة ، ولكن « ليست كل قصة مقامة » ؛ فالمقامة أصل والقصة فرع .

وقد خرج علينا الباحثون المعاصرون بتعريفات للمقامات تكاد تتحد كلها :

فهم يقولون (٢) عنها « انها حكايات قصيرة موضوعة على لسان رجل خيالى تنتهى بعبرة أو موعظة أو نكتة ، والمراد بها فى الأكثر التفنن

(١) مقامات بديع الزمان «محمد عبده» المقامة الوعظية .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية - زيدان ج ٢ ص ٣١٩ .

بالإنشاء وتضمينه الأمثال والحكم ، ويقولون (١) : « المقامة حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحمة » .

ويقولون (٢) المقامات وهى القصص القصيرة التى يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية ، أو فلسفية ، أو خطرة وجدانية ، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون .

ويقولون (٣) عن مقامات بديع الزمان انها « نوع من القصص القصيرة تخیل فيها شخصا من المكدين أو المتسولين يطوف من مكان الى مكان يستجدى الناس بفصاحته وبيانه » .

ويقولون (٤) عن مقامات بديع الزمان انها « حكايات قصيرة تدور كل منها حول حيلة يحتالها رجل لكسب شئ من المال عن طريق التكدى صيغت فى أسلوب أدبى » .

ويقولون (٥) عن حوادث المقامات بأنها : « تدور حول مغامرات شخصية معروفة ومميزة بظرفها » وانها (المقامة) « تكوين أدبى جديد ونموذج للقصة القصيرة تحتوى على مغامرات للمكدين » ويقولون (٦) انها : « أعمال قصصية قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص » .

ويقولون (٧) انها : « تمهيد للكتابة الروائية على صورة أكبر » .

هذه الأقوال الثمانية المتفقة معنى فى تعريف المقامة التى لا تكاد

(١) تاريخ الأدب العربى أحمد حسن الزيات ص ٣٩٦ .
(٢) النشر الفنى فى القرن الرابع الهجرى زكى مبارك ج ١ ص ١٩٧ - ١٩٨ .

(٣) الفن ومذاهبه فى النشر العربى شوقى ضيف ص ٦ .

(٤) ظهر الاسلام أحمد أمين ج ١ ص ١٤٢ .

(٥) The modern Arabic short story.

(٦) فن الأدب توفيق الحكيم ص ٢٢ .

(٧) الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى تأليف آدم متز نقله الى العربية الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده ص ٣٤٨ .

تختلف لفظاً تبين لنا أن هؤلاء الباحثين المعاصرين يتفقون على رأى واحد هو أن المقامة بها من خصائص القصة الشيء الكثير .

ويقول بعضهم (١) ان : « محاولة البديع فى مقاماته أول محاولة عرفت فى العربية لكتابة القصة » . ويسمى بديع الزمان بأنه رائد القصة العربية .

وهذه الأقوال كلها على صحتها أحكام عامة يخرج عنها وعن نطاقها كثير من المقامات التى لا تمت الى القصة بسبب قريب أو بعيد ، وذلك لبعدها عن مقومات القصة الحديثة ، فهى ينقصها التعمق فى التحليل والصياغة البناء والتطور فى سياق الأحداث .

ولكن هناك بعض مقامات بها بذور القصة الحديثة ، وقد تتبعناها عند بديع الزمان فوجدناها احدى عشرة مقامة ، هى : الأسدية ، والأصفهانية ، والبغدادية ، والموصلية ، والمضيرية ، والحلوانية ، والأرمنية ، والصيرمية ، والخمرية ، والمطلية ، والبشرية .

وقبل أن نتحدث عن هذه المقامات القصصية يستحب أن نوضح ماذا نعى بمقومات القصة الحديثة :

القصة الحديثة تقوم على أركان ثلاثة : الموضوع وفكرته وهدفه ، والشخصيات وحوارها ، والعقدة وحلها .

الركن الأول وهو الموضوع يجب أن يكون مناسباً للعصر والبيئة حتى يكتسب الموضوع طابع الانسانية ولا يتقيد بطابع محلى يحصر نطاقه ويضيق حدوده ، ومن الموضوع ذاته تتولد الفكرة الأساسية التى قد يصنفها القصاص بصيغته الذاتية . وهنا يلتقى الشاعر والقصاص فى مجال

(١) بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية «الدكتور/مصطفى الشكعة - ص ٢٧٩

الخلق الفنى ، ونستطيع أيضا أن نطلق على القصاص لقب الفنان الخالق (١) فليس القصاص مجرد آلة تصوير يسجل بكل أمانة ودقة ما يقع تحت ناظريه ، وإنما هو أيضا قادر على أن يضفى على الموضوع من ذاتيته ما يكسبه شيئا جديداً لم يكن فى الموضوع نفسه قبل تسجيله بقلم الفنان، ولن يتمكن القصاص من هذا الابداع الا اذا كانت فكرته الأساسية عن الموضوع واضحة محددة والتحديد لا يتأتى الا بالرغبة فى الوصول الى هدف ما ، وحتى يكتسب الموضوع طابع الخلود لابد أن يكون هدف الكاتب انسانياً سامياً . وهكذا ينصهر الموضوع مع الفكرة والهدف لتكوين الأساس الأول فى القصة الحديثة .

والركن الثانى ، وهو شخصيات القصة ، ولم أقل شخصية القصة هنا لأنه لا يمكن للقصة أن تكفى بشخصية واحدة حتى ولو كانت قصة قصيرة ، فالشخصية لا تظهر على الاطلاق الا بالتعامل مع غيرها ، والحوار هو الضوء الذى يوضح الشخصية ولا يشترط أن يملأ الحوار صفحات القصة والا تحولت الى مسرحية ، ولا نستطيع أن نبعد الحوار قاطبة لأن الحوار هو الذى يحيى القصة ويحيلها من موات الى شيء نابض بالحياة والحركة .

والركن الثالث ، وهو العقدة ، والعقدة هى مفتاح جمال القصة وروعيتها ، فلولاها ماسيت القصة قصة - اذ كانت تسمى خبراً أو حكاية أو سرداً - ولابد لهذه العقدة أن تحل ، والكاتب هنا يستخدم ذكاءه فاذا وجد أن الحل قد يتم بالتلميح ليشرك القارئ معه فى التذوق والتعكير فهذا أحسن من التصريح بالحل الذى يكشف للقارئ بسهولة عن مقرر

(١) اقرأ عن فكرة الخلق والفنان الخالق واحترام الرواية القصصية فى كتاب : A treatise on the novel, by Robert Liddell. وبخاصة فى الباب الاول An Approach to the criticism of fiction. الفصل الاول The Dignity of the novel.

المفتاح فلا يتحمس لمعرفة الحل لأن غيره أوصله إليه . والحل بالتلميح
يخلق من القارىء قصاصاً آخر يشارك القصاص الأصلى فى عملية الخلق
والابتكار .

وحينما نبحث عن الموضوع والفكرة فى المقامة القصصية عند بديع
الزمان نجد أنه فى المقامة الأسدية مثلاً يتحدث عن موضوع السرقة التى
يحترفها بعض قتيان الصحراء ويشارك هذه المقامة فى موضوعها المقامة
الأرمنية . والفكرة فى هاتين المقامتين لم تأت اعتباطاً ، وإنما جاءت بناء
على تجربة مر بها بديع الزمان ومر بها معاصروه ، فقصص الصحراء فى
ذلك الوقت كانوا متشربين ، ومعروف أن المتنبى معاصر الهمنانى قد قتله
لصوص الصحراء .

ويتحدث بديع الزمان فى المقامة الأصفهانية عن موضوع اطالة الأئمة
فى الصلاة ، فإن كثيراً من المحتالين يستغلون فرصة الاطالة هذه لمصلحتهم
الذاتية ، ونجد أن عيسى بن هشام فى هذه المقامة قد تركه القافلة المسافرة
بسبب اطالة الامام ، ومما زاد الطين بلة أنه لم يستطع الانصراف بعد انتهاء
الصلاة بل ان أحد المصلين قام وقال : « من كان منكم يحب الصحابة
والجماعة فليعزنى سمعه ساعة » . وهكذا تسمر عيسى بن هشام فى مكانه
ولم يستطع الانصراف من المسجد .

ويشارك هذه المقامة فى الموضوع مقامة أخرى من مقامات بديع
الزمان هى المقامة الموصلية التى استغل فيها أبو الفتح الاسكندرى فرصة
سجود المأمومين به وهرب ومعه عيسى بن هشام بعد أن أعطاه اشارة الهرب
المتفق عليها معه . وقد عبر بديع الزمان فى المقامة الأصفهانية تعبيراً صادقا
عن استغلال المحتالين لعقول السذج البسطاء ليسلبوهم نقودهم ، وذلك حين
ادعى أبو الفتح الاسكندرى أنه رأى الرسول عليه السلام فى المنام ، وأنه
أملى عليه جواهر الكلام . والاسكندرى على استعداد لمنح هذه الجواهر
لمن يجزل له العطاء بكرم وسخاء .

وهكذا تدور موضوعات الهمداني حول القرن الرابع الهجري الذي تعقدت فيه الأمور تعقداً أدى في بعض الأحيان الى التحلل والتفنن في المتع الدنيوية ، وأدى الى الانصراف عن الدنيا وبهجتها وزينتها ولعبها ولهوها في أحيان أخرى ، وذلك للتفرغ لحياة أخرى حافلة بالقيم والمثل العليا .

ويتحدث بديع الزمان في المقامة البغدادية عن الريفى الذى يسافر الى الحضر ويقع فريسة لاحتيال عيسى بن هشام الذى يقلد فى هذه المقامه البطل أبا الفتح الاسكندرى فى احتياله - وشيئه لها فى الظروف والرقه المقامة المضيرية . وان قالب الجذ الذى صيغت فيه هذه المقامة المضيرية الضاحكة ، وعنصر الحركة المتطورة الى الأمام النابعة من الحوار الدرامى ، قد وهبا لهذه المقامة قدرة ممتازة على اضحاك القارىء ، فهى فى كل قراءة جديدة لا تبلى وممعة فى إثارة الضحك وتسليه القارىء . وكذلك يتوافر فى المقامة الحميرية عنصر التسليه كما توافر فى المقامة البغدادية . وقد وضحت قيمة الحوار فى هذه المقامات الثلاث وكيف أنه كان قادرا فى المقامة البغدادية على التعبير عن شخصيتى السوادى الساذج وعيسى بن هشام المحتال الجرىء . وفى المقامة المضيرية لم تكن ثرثرة داعى أبى الفتح الاسكندرى الى مضيرة فى بيته مملة أو مثيرة للسامة ، مع أنه لم يترك فرصة لضيفه ليادله الحوار . وفى المقامة الحميرية برزت شخصية أبى الفتح الاسكندرى ذات الوجهين من تنايا حديثه ، وظهرت شخصية الفتاة التاجرة التى تروج لبضاعتها من تنايا حديثها أيضا .

والملاحظ فى شخصيات مقامات الهمداني أنها تكاد تكون متمركزة فى شخصيتين ليس غير : شخصية الراوى ، وشخصية البطل . وهناك شخصيات ثانوية أيضا تلعب أدواراً ثانوية وقد ظهرت شخصية الراوى فى كل مقامة ، أما البطل أبو الفتح الاسكندرى فلم يظهر فى كل المقامات فهو قد اختفى فى البغدادية والصيمرية والبشرية .

وبقية المقامات لم يظهر فيها الحوار الذي يتخذ الشكل الحركي المتطور الخاضع لمقتضيات المسرح .

كذلك فإن العقدة في المقامات البديعية ظهرت ولكن بشكل غير واضح ، فالمشكلات المعروضة في المقامات لم يكن هناك جهد في حلها ، وبالتالي لم يكن لها حل ، ومن ثم فإن القارئ من السهل عليه أن يحيط علما بنهاية المقامة منذ المقدمة قبل بلوغ الخاتمة وحين يبلغها تستكمل هيئة الصورة في ذهنه .

فمقامات بديع الزمان لوحات قصصية اذا جاز لنا أن نطلق هذا التعبير على مقاماته - هذه اللوحات موضوعية في إطار غاية في التنسيق والابداع ، وكما ننظر الى الصورة بداخل الإطار لنستمتع بها ككل لا ننسى أيضا أن نستمتع بالإطار نفسه المحيط بهذه الصورة .
فالشكل والمادة يتساويان في الأهمية عند النظر الى مقامات بديع الزمان الهمداني ولا يطغى أحدهما على الآخر .

هذه هي المقامات القصصية عند بديع الزمان الهمداني ظهرت لنا حين مناقشة الآراء حول الموضوع وفكرته وهدفه ، والشخصيات وحوارها ، والعقدة وحلها ، وبأن كيف أن هذه المقامات تسامت في الصياغة وتعال في الأسلوب وأطنبت في الزخرفة وعبرت عن عصرها تعبيرا ان لم يصل الى القمة فهو على الأقل يعطينا أكمل صورة عن العمر الذي عاش فيه بديع الزمان وتأثره به ومقدار أصالته في فنه المعبر عن احساسه وشعوره .
وهذا اللقاء ثلث بين المقامة والقصة ، فالقصة تعبر عن شعور ووجدان ، وقد عبر الهمداني عن شعوره ووجدانه في المقامة - فكما أن بديع الزمان هو المبتدع لفن المقامات فهو الواضح لأساس الاقصوصة في صرح الأدب القصصي - ولكن بعض الباحثين (١) قال ان القصة لا شيء في مقامات بديع الزمان الهمداني ، وان الأسلوب هو كل شيء .

A literary history of Arabs, by Reynold A. Nicholson (١)
son, p. 329.

وهذا رأى ظهر أنه فائق ، فقد تبين لنا فعلا أن الهمداني له مقامات ذات صبغة قصصية •

وفي القرنين الثالث والرابع الهجريين على الأرجح عرفت ألف ليلة وليلة ، وقد عاشت هذه المجموعة من القصص العالمة الى يومنا هذا ترضى العواطف ؛ وقد أشار بعض الباحثين (١) الى أن القرن الثامن الميلادي ظهرت فيه الترجمة عن الهزار افسان والقرن العاشر أو الحادي عشر للمجموعة البغدادية وأوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية • وقد جعل ابن النديم (٢) كتاب الهزار افسان من الخرافات ، وقال ان معناه ألف خرافة ، ووصفه بأنه كتاب غث بارد الحديث وقال أيضا : « ممن يعمل الأسفار والخرافات على ألسنة الناس والطير والبهائم جماعة منهم عبد الله ابن المقفع وسهل بن هارون وعلى بن داود كاتب زبيدة وغيرهم • وفضلا على هذه القصص المترجمة كانت هناك قصص غير مترجمة ، ومما يدل على ذلك ما حكاه شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري في كتابه «نهاية الأرب في فنون الأدب» ، كان (٣) عبد الملك بن مروان يجلس يومين في الأسبوع جلوسا عاما للناس • فينما هو جالس في مستشرق له وقد أدخلت عليه القصص ؛ اذ وقعت في يده قصة غير مترجمة - فكان ما قبل القرن الثالث الهجري أو بمعنى أصح في أيام الدولة الأموية عرفت فيه القصص المترجمة وغير المترجمة كما عرفت الأمثال (٤) كذلك قبل الاسلام وبعده •

فكان التراث القديم الذي وصل الى المقامة العربية في القرن الرابع

(١) ألف ليلة وليلة ص ١٢ الدكتور سهر القلماوي مطبعة دار المعارف ومكتبتها •

(٢) الفهرست لابن النديم ص ٤٢٢ - ٤٢٣ •

(٣) نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ص ١٣٤٢ هـ ١٩٢٤ م السفر الثاني ص ١٦٠ •

(٤) نهاية الأرب السفر الثالث من ص ٦ الى ص ٥٧ •

الهجرى لم يكن قصصا قرآنيا وغير قرآنى فحسب ، ولكن كان أيضا
أمثالا ونوادر وأحاجى وألقا .

وقد التقى كل هذا التراث القديم فى المقامة العربية ولكن بصورة
أخرى بخلاف صورة الأصل ؛ لأن الصورة التى وجدت عليها المقامة
العربية وضعت فى اطار مستحدث لم يشبهه اطار قبله وقد تكلمنا فى
صفحات سابقة عن الأضلاع الأربعة التى لا تستغنى عنها المقامة .

وقد بدأ فن المقامة يظهر بصورته المعروفة على يد بديع الزمان
الهمداني ، وقد أشار مستشرق - وهو البارون سلفر دو ساسي
Baron S. de Sacy - الى مقامات الهمداني وإلى مقامات الحريري ،
وقد فضل المقامات البديعية على المقامات الحريرية حينما شرح الأخيرة .
يقول فى مقدمة شرحه المذكور نقلا عن « تخلص الابريز » لرفاعة
الطهطاوى : (١) « وان المقامات البديعية تفضل المقامات الحريرية » . وقد
أنشأ الحريري مقاماته فى أوائل القرن السادس الهجرى .

وبديع الزمان الهمداني قدير على التعبير فى مقاماته كما هو قدير
على التأثير . وهو فى عمله الانساني البارع هذا يدعو الى الأهداف الجميلة
التي تحبب لنا الحياة وهو يتحد مع الجاحظ امام الأدب فى القرن الثالث
الهجرى فى روح النكتة البارة المثورة هنا وهناك . وقد ذكرنا فيما سبق
بعض مقامات الهمداني ذات الصبغة الفكاهية .

أما الحريري الذى ظهرت مقاماته فى القرن السادس الهجرى فقد
أغرق أسلوب مقاماته فى الزخرفة والبهرجة والسحر والشعوذة بالقياس
الى أسلوب مقامات الهمداني ، وهذا راجع بطبيعة الحال الى الاختلاف
بين عصر وعصر ؛ ففي القرن السادس الهجرى الذى عاش فيه الحريري
تعقدت الحياة الاجتماعية أكثر مما كانت عليه فى القرن الرابع الهجرى .

(١) تخلص الابريز لرفاعة الطهطاوى ص ٦٦ .

والحريرى مقامة تسمى « المقامة (١) الساسانية » ، ينصح فيها أبو زيد السروجى بطل مقاماته ابنه ألا يتولى الامارات أو أعمال الخراج ، وألا يكون تاجراً أو مالكا للضياع أو صناعاً ، وذلك لأن تولى الامارات أو أعمال الخراج لم يكن سبيله ميسراً ، بل كان أوله غرماً وآخره ذلاً ، وكذلك لم تكن التجارة ميسرة ، والزراعة لم تكن مأمونة ، والصناعة لم تكن مربحة ، ونصحه بأن يكون مكدياً كأبيه .

وكان النفاق سائداً فى عصر الحريرى ، وكان الاضطراب علماً ، فلم يأمن أحد على نفسه ، ولم يرتح انسان فى عمله .

وان الألفاظ التى استخدمت فى مقامات الهمذانى والحريرى بما فيها من شعوذة وسحر أخذ ليست الا صورة للمجتمع الذى سادت فيه الشعوذة الاجتماعية والركود الاقتصادى وحوادث القتل والتدمير ، فتصر الحصول على الرزق ، ولم تكن الامارة والتجارة والزراعة والصناعة وسائل مفيدة للحصول على لقمة العيش ، فلجأ بعض الناس الى الكدية وظهر الساسانيون الذين شرعوا أجنحة الاحتيال للحصول على الرزق من كل مكان يحيطون عليه من غير ما تعرض للهلكة والدمار وكان لهم اصطلاحهم الخاص الذى يستعملونه ويسمى « مناكاة بنى ساسان » .

وموضوع المقامات العام ، وهو الكدية ، يكاد يكون سلسلة متصلة الحلقات لحياة زعيم المكدين فى مقامات الهمذانى وهو أبو الفتح الاسكندرى ، وزعيمهم فى مقامات الحريرى وهو أبو زيد السروجى .

فموضوع المقامات واحد عند الهمذانى والحريرى والخلاف بينهما يتبدى فى الاستعمال اللفظى للكلمات ؛ فالهمذانى أقل اغراقاً من الحريرى فى هذه البهرجة اللفظية وتلك الشعوذة الكلامية يدل على مقدار ما أغرق فيه الحريرى من تلك البهرجة وهذه الشعوذة ما ورد فى المقامة المراجعة (٢)

(١) مقامات الحريرى (المقامة التاسعة والأربعون ص ٣٩٧ ، ٣٩٨)

(٢) مقامات الحريرى « المقامة السادسة ص ٣٨ » .

حين أُملى أبو زيد السروجي بطل مقاماته رسالة إحدى كلماتها معجزة
والأخرى مهمة .

وورد في المقامة المغربية (١) من العبارات التي تقرأ طرداً ورداً ،
أى لا يغيرها عكس حروفها مثل « لم أخامل » ومثل (كبر وجاء
أجر ربك) ومثل (لذ بكل مؤمل اذا لم وملك بذل) .

وهكذا نجد مقامات الحريري تكتظ بهذه الألعاب اللفظية التي
تذهب ببراعة الاستدلال وقوة التعمق في الموضوع ، هذا وان كانت
مقامات بديع الزمان الهمداني لا تذهب هذا المذهب في التصنع الا أنها
لا تخلو من كثير من أمثال هذه الزخرفة اللفظية ، ولكن مما لا يضيع معه
الرواء ولا يذهب معه البهاء .

هذا وان التطور القصصي في مقامات الحريري لا يأخذ شكلاً تقديمياً
بالنسبة لمقامات الهمداني ، فموضوع مقامات الحريري هو الكدية كما في
مقامات الهمداني ، وشخصيتا البطل والراوى عند كل واحد منهما
واضحتان لا اختلاف الا في الأسماء . أما العقدة في مقامات الحريري
فمعدومة ، وهناك مقامات عند الحريري تكاد تكون نسخة طبق الأصل
من مقامات الهمداني ، منها المقامة السنجارية (٢) التي تشبه المقامة المضيرية
عند الهمداني ، هذا وان كان موضوع المقامة واحداً عند كليهما الا أن
تأول كل منهما له كان يختلف عن الآخر - فالهمداني أظهر براعة كانت
كامنة في روحه ممتزجة برقة متناهية وفكاهة ساحرة ومفارقة سليمة ، على
حين كان الحريري موجهها اهتمامه كله للفظ لا للحبكة والبناء . وكان
الحريري موفقاً حين قال في مقدمة مقاماته : « البديع رحمه الله سباق
غايات ، وصاحب آيات ، والمتصدى بعده لانشاء مقامة ولو أوتى بلاغة
قدامة ، لا يعترف الا من فضالته ، ولا يسرى ذلك المسرى الا بدلالته (٣) » .

(١) مقامات الحريري « المقامة السادسة عشرة ص ١٠٩ » .

(٢) مقامات الحريري (المقامة الثامنة عشرة ص ١٢٢) .

(٣) مقامات الحريري ص ٦ .

وقد عاب بعض الجهلاء على الحريري مسجه للمقامات فقال (١) مدافعا عن نفسه وعن المقامات « على أنى وإن أغمض لى الفطن المتغابى ، ونضح غنى المحب المحابى ، لا أكاد أخلص من غمز جاهل ، أو ذى غمر متجاهل ، يضع منى لهذا الوضع ، ويندد بأنه من مناهى الشرع ، ومن نقد الأشياء بعين العقول ، وأنعم النظر فى مبانى الأصول ، ونظم هذه المقامات فى سلك الافادات ، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات ، ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات أو أثم روايتها فى وقت من الأوقات ، ثم اذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد العقود الدينيات ، فأى حرج على من أنشأ ملحا للتبويه ، لا للتمويه ، ونحى بها منحى التهذيب لا الأكاذيب . وهل هو فى ذلك الا بمنزلة من انتدب لتعليم ، أو هدى الى صراط مستقيم » .

فهدف الحريري واضح من النص السابق حين أنشأ مقاماته ؛ فهى مقامات وعظية تهذيبية تعليمية دينية ، وتدور حول موضوع الكدية . فالجانب الأخلاقى (٢) يأخذ الجانب الأكبر فى موضوعات المقامات التى صاغها هذه الصياغة الفنية للكشف عن جوانب الحياة الاجتماعية السائدة فى عصره .

ويرجع ضعف مقامات الحريري اذا قيست الى مقامات الهمذانى لعدة عوامل أهمها :

أولا : الحريري مقلد للهمذانى المبكر . والمبتدع أقوى غالبا من المقلد له ، وذلك لأن المبتدع يملك زمام المبادأة التابعة من ذاته . فإذا كان أيضا متملكا لخاصية اللغة جمع الى الابتكار والخلق قوة الصياغة ومثانة العبارة .

(١) مقامات الحريري ص ٧

(٢) A literary history of the Arabs, by Raynold A. Nicholson, p. 330.

ثانياً : بديع الزمان نابغة ، ونبوغه هذا أدى الى تلقيه بلقب بديع الزمان ، وهذا اللقب لم يمنح لأحد غيره من معاصريه ، أو ممن أتوا بعده ، ولم تكن هذه الهمة ممتازة عند الحريري كما كانت عند بديع الزمان •

ثالثاً : الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في القرن الرابع الهجري الذي عاش فيه البديع هيأت له الجو لخلق مقاماته •

وحتى ترتبط المقامات من نشأتها الأولى في سلسلة متصلة وبعد الكلام عن مقامات الهمذاني والحريري بترتيبهما الزمني يستحسن السير مع هذه السلسلة لمعرفة كل حلقات المقامات •

فقد ظهرت مقامات الزمخشري بعد مقامات الحريري في القرن السادس الهجري ، وقد نال أبو القاسم الزمخشري شهرة لتفسيره العظيم للقرآن الكريم « الكشف » وله أيضاً مقدمة الأدب (١) •

ومقاماته (٢) عددها خمسون مقامة هي على التوالي « المرشد والتقوى والرضوان والارعواء الخ وموضوعاته تتجه كلها هذا الاتجاه الوعظي الروحي الهدف منها زجر النفس الأمارة بالسوء حتى تتحول الى نفس لوامة تلوم نفسها على الخطأ اذ أوقعت فيه ، ومن ثم ترتقى هذه النفس اللوامة فتصير نفسها مطمئنة وهي التي خاطبها رب العزة بقوله : « يأيتهما النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي » (٣) •

وقد جرد الزمخشري من نفسه شخصاً يخاطبه في مقدمة (٤) مقاماته : « تحققت أحسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة ... لما أنت متسم به من حيازة منقبتين ، وهما : ايثار الجِدِّ

(١) كنوز الأجداد محمد كرد علي ص ٢٩١ •

(٢) مقامات الزمخشري « المطبعة العباسية » الطبعة الأولى •

(٣) سورة الفجر آيات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ •

(٤) مقامات الزمخشري ص ٣ •

على الهزل ، والتهالك على الكلم الجزل . وأنا أقدم قبل الخوض فى ذلك
تنبيهك على ألا تطالع هذه النصائح الا ملقيا فكري الى معانيها وأن
تربأ بها عن أولئك الذين يحسنون ولا يحسنون لتكون من العمال يقول
عيسى عليه السلام : « لا تطرحوا الدر تحت أرجل الخنازير » .

فليس عنده فى مقاماته راوية أو بطل انما مقاماته حديث من جانب
واحد ؟ فهو يخاطب نفسه ونفسه لا ترد عليه ايمانا منها بأحقية كلامه .
والحقيقة أن كل جملة من جملة عبارة عن حكمة نفيسة « يا أبا القاسم (١)
العمر قصير ، والى الله المصير ، فما هذا التقصير ؟ » « ان ضرام الغضب أشد
من ضرام اللهب (٢) » .

والزمخشري فى وعظه وارشاده يرجع بنا الى القرن الثالث الهجرى
فيذكرنا بالمقامات التى ذكرها ابن قتيبة (٣) فى كتابه « عيون الأخبار » ،
وهى أيضا مملوءة بالوعظ والارشاد والتحذير . فالارتباط بين الزمخشري
وابن قتيبة أشد من ارتباطه بالهمداني أو الحريري اللذين لم يتجها اتجاهها
مباشرا الى العظة كما اتجه ابن قتيبة على ألسنة الزهاد ، والزمخشري على
لسانه يخاطب شخصا جرده من نفسه .

ومن بعد الزمخشري ظل سيل المقامات يتدفق لا يكاد يمر قرن
دون ظهور صاحب مقامات جديدة معروف يترك لنا فى هذا الفن أثرا
قويا ، وفى القرن السادس الهجرى ظهرت المقامات الصوفية « تأليف شهاب
الدين السهروردي » (توفى سنة ٥٨٧ هـ) والمقامات المسيحية لأبى
العباس يحيى بن سعيد بن ماري النصراني البصري الطيب (توفى سنة
٥٨٩ هـ) وفى القرن السابع ظهرت مقامات ابن الجوزي المتوفى (سنة ٦٨٨ هـ) .
وفى سنة ٧٠٠ هـ ظهرت مقامات ابن المعظم وقد عارض فيها مقامات

(١) مقامات الزمخشري - مقامة التقوى
(٢) مقامات الزمخشري - مقامة التماسك .
(٣) اقرأ ص ١٥ الرسالة .

الحريري ، ثم ظهرت في القرن الثامن الهجري مقامات ابن الوردى (توفى سنة ٧٤٩ هـ) وفي القرن التاسع الهجري ظهرت مقامات السيوطى (توفى سنة ٩١١ هـ) ومقاماته عبارة عن دائرة معارف دينية ودنيوية . يبحث فيها عن كل ما يعن بخاطره عبرة للانسان ، وفي القرن الثانى عشر الهجرى ظهرت مقامات القواس (توفى سنة ١٢٠٤ هـ) وفي القرن الثالث عشر الهجرى مقامات البربر (توفى سنة ٩١١ م) .

ومن تلمذ على البربر الشيخ محمد الحنفى المعروف بالمهدى (توفى سنة ١٨١٥) وله كتاب « روايات » (١) على شكل ألف ليلة وليلة دعاه « تحفة المستيقظ العانس فى نزهة المستقيم والناعس » و «مقامات المارستان» وهى المجموعة الثانية المكملة للكتاب الأول . وتشكل مقامات السيوطى والقواس والبربر تمهيدات للمقامة الحديثة التى ينشئها الشيخ المهدى . والأصل العربى لكتاب الشيخ المهدى مفقود ولم تبق الا الترجمة الفرنسية قام بها عالم من علماء الحملة الفرنسية على مصر سنة ٧٩٨ م هو J. J. Marcel تحت عنوان Contes du Cheikh el Mahdy أقاصيص الشيخ المهدى .

ثم ظهرت المقامات الحديثة عند العطار فى مقامته وعند الشيخ ناصيف اليازجى فى « مجمع البحرين » وأحمد فارس الشادياق فى « الساق على الساق فيما هو الفاريق » وعبد الله فكرى فى « المقامة الفكرية السنية فى المملكة الباطنية » وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى . وهناك « وقائع تليماك » التى ترجمها رفاعه الطهطاوى عن الفرنسية « والأمانى والمنة » التى ترجمها محمد عثمان جلال عن الفرنسية أيضا - وسرى أثر المقامة فىهما من الناحية الأسلوبية .

وكذلك سرى تأثير المقامة عند على مبارك فى كتابه « علم الدين » ،

(١) الآداب العربية فى القرن التاسع عشر لويس شيخو « المطبعة الكاثوليكية ببيروت سنة ١٩٢٤ - طبعة ثانية -

أما عند أحمد شوقي وعائشة التيمورية فسرى في قصصهما تأثيرات المقامة وغيرها فيما كتباه من قصص ، وتنتقل نقلة أخرى الى حيث نهاية تطور المقامة ، فنجد القصة القصيرة عند محمد لطفى جمعة وعند محمد تيمور •

وسنلاحظ بعد هذا الحصر أن المقامات والقصص الحديثة التي أُرختها منذ المهدي حتى محمد تيمور تسير في اتجاهات ثلاثة : الاتجاه الأول ، وهو الاتجاه الكلاسيكى القديم ، يظهر بوضوح عند المهدي وحسن العطار وناصر البازجي وأحمد فارس الشادياق ومحمد المويلحي • والاتجاه الثانى ، وهو الاتجاه المظم بالأدب الأجنبى ، ويظهر عند الطهطاوى فى (وقائع تليماك) وعبد الله فكرى ومحمد عثمان جلال • والاتجاه الثالث وهو الذى يتجه نحو التأليف والابتداع مع التأثير بالتيار القديم والتيار الغربى الحديث ويتمثل هذا فى إنتاج على مبارك وعائشة التيمورية وأحمد شوقي ومحمد لطفى جمعة ومحمد تيمور • وليست هناك خطوط فاصلة دقيقة بين هذه الاتجاهات الثلاثة ، فنحن نتمند فى هذا التخطيط على أساس اتجاه الكاتب الغالب عليه ، فمثلا محمد المويلحي نجده فى حديثه ينحو نحو المقامة وهو مع ذلك يتأثر بالأدب الغربى الحديث فى النقد والبناء ، فمع أى اتجاه يتجه ؟ يتجه مع الاتجاه الغالب عليه - وهو اتجاه المقامة • وهكذا دواليك مع كل كاتب من هؤلاء الكتاب •

الفصل الأول

ممهّدات للمقامة الحديثة :

- ١ - مقامات السيوطي .
- ٢ - مقامات القواس .
- ٣ - مقامات البربر .

ان مقامات السيوطى التى أخرجها فى آخر القرن التاسع الهجرى من أوليات المقامات الحديثة ، وهى الحلقة التى نحب أن نبدأ بها دراسة المقامة فى بدء تطورها نحو القصة ، وقد جدد السيوطى فى مقاماته وحولها من أدب تزينه صيغة قصصية وجدناه عند الهمذانى والحريرى الى أدب ممزوج بعلم ليس فيه من روح القصة قليل أو كثير . وكانت اللغة عند الهمذانى والحريرى مطواعة معبرة عن عصرها تعبيرا واقعياً صادقا ، على حين أضفى عصر السيوطى على لغته جمودا لم تكن معه قادرة على التعبير .

ثم بعد السيوطى بثلاثة قرون نجد مقامات القواس « رياض الأزهار ونسيم الأسحار » ، وبعدها مقامات أحمد عبد اللطيف البربر الذى نعتبره حلقة الاتصال بين المقامين السابقين والمقامين الحديثين ، وهؤلاء المقاميون الثلاثة : السيوطى - القواس - البربر ، اعتبرناهم - وليس فى اعتبارنا الوحدة الزمنية - ممهدين للمقامة الحديثة فى القرن التاسع عشر ، تلك المقامة التى أفضت الى القصة القصيرة والرواية الطويلة وذلك لتشابه فى الخصائص الموضوعية والأسلوبية بين أوائل المقامات الحديثة عند حسن المطار مثلا وبين هذه المقامات .

وليس معنى ذلك أن الصلة مقطوعة بين المقامات الأولى ومقامات التمهيد والمقامات الحديثة ، كلا ، فان لكل شئ أصلا وجوهرا ، ولكن قد تنشأ من الفروع الأصول الجديدة ، وقد ذكرنا فى المقدمة الخصائص الأربع التى تختص بها المقامة ، هذه الخصائص موجودة بجوهرها فى الممهديات والمقامات الحديثة . ولكن قد يتفرع من هذه الخصائص الأصلية أصول

جديدة تمت الى القديم بالصلة ولا تختلف عنها الا في التفاصيل المتشعبة
التي قد يبين للباحث حين يتبعها أنها جديدة - ولكن حين ينعم النظر
ويدقق الفحص يجد أن دائرة المقامات واحدة لا تبدأ من أى نقطة فيها
الا وتصل اليها مرة أخرى بعد دورة كاملة -

وقد يبدو أيضا من هذا التشابه أن دراسة وحدة كاملة واحدة من
المقامات تغنى عن دراسة الوحدات المقامية الأخرى ، وهذا رأى قائل وذلك
لأن دراسة شئ لا تغنى عن دراسة شئ آخر حتى ولو كان متحدا معه
فى الخصائص ، وذلك لأن كل وحدة قد تكمل الوحدة الأخرى اجمالا
وقد تخالفها تفصيلا • والعبرة بالاجمال الذى تستخلص منه العبرة
والنتيجة •

مقامات السيوطى وجدت متفرقة ، فبعضها مطبوع ؛ والبعض الآخر
ما زال مخطوطا بدار الكتب •

أما مقامات السيوطى المخطوطة فهى : « المقامة المصرية (١) » ، ومقامة
الاستنصار بالواحد القهار ، ومقامة التحفة المكية • « والمقامة اللؤلؤية ،
والمقامة الأسبوطية (٢) » ، والمقامة الجزرية ، والمقامة الغالية • « ومقامة
الكوى فى الرد على السخاوى » (٣) •

وأما المقامات المطبوعة فهى : « مقامة النساء أو رشف الزلال من
السحر الحلال » - (٤) « والمسكية ، والوردية ، والتفاحية ، والزمردية ،

(١) هذه المقامات الثلاث المخطوطة موجودة بدار الكتب بالقاهرة
مع مقامات ابن الجوزى تحت « خانة » فن الأدب رقم ٣٠٥٨٤ - ١٤٢٩
خصوصية .

(٢) هذه المقامات الأربع المخطوطة موجودة بدار الكتب بالقاهرة
مع مجموعة أخرى من مؤلفات السيوطى وتحت رقم ٣٢ مجاميع •

(٣) مخطوطة وموجودة بدار الكتب منفردة تحت رقم ١٥١٠ •

(٤) هذه المقامة مطبوعة فى كتيب (عدد صفحاته ثلاثة وثلاثون) من
الحجم الصغير وليس فيه ذكر لاسم المطبعة أو لاسم ملتزم طبعتها ، وهذا
الكتيب نسخة وحيدة بدار الكتب فى الصفحة الأولى منه مشترى من تركة
الشيخ أحمد البرتلى فى ٢٧ فبراير سنة ٧٦ •

والياقوتية ، ومقامة الحمى (١) ، والمقامة النبيلة ، ومقامة الروضة ،
والطاعونية ، والولدية ، والسندسية ، •

والموضوعات التي طرقها السيوطي في مقاماته موضوعات جدلية ،
وفقهية ، ونحوية ، وطبية ، وشعرية ، ونسائية ؛ وليست بينها حدود فاصلة
فقد تكون المقامة مثلا وعظمية وفقهية ، فتحدد موضوع المقامة اذن راجع
الى الطابع الغالب عليها قبل كل شيء • وقد اختفت الكدية من الموضوع
الأول عند الهمداني والحريري في مقامات السيوطي ، فلم نجد هذا
الموضوع في مقاماته على الاطلاق ، ويدل هنا على أن المقامات كانت ديوان
العرب الجديد يقرأ المرء فيه حياتهم • فكانت الحياة في أيام المقامات الأولى
متصلة بموضوعها اتصالا وثيقا ، لأن موضوعها من صميم المجتمع • وكذلك
مقامات السيوطي لم نجد الكدية واضحة على الاطلاق ، وذلك لأنها لم تكن
تأخذ حيزاً ظاهراً في المجتمع العربي حيثئذ ، ويدل دلالة أخرى على أن
السيوطي لم يكن مقلداً لسابقه • ومع أنه كان قريباً نسبياً من الهمداني
والحريري فإن ناصيف اليازجي من كتاب المقامات في القرن التاسع عشر
وهو بعيد زمنياً عن الهمداني والحريري لا نستدل من مقاماته على حالة
عصره ، وذلك لأنه كان صورة طبق الأصل من الهمداني والحريري حين
أخذ موضوعهما موضوعاً له فكان تقليده المطابق هنا سبباً من الأسباب
التي أدت الى موت المقامة العربية في صورتها البديعية الحريرية موتاً لم
تبعث بعده من جديد •

في كل عصر من عصور الاسلام وجد فريق من الجدلين الذين
يدافعون عنه ككل طوائف الملحدين والزنادقة - ووجد الذين يدافعون
عنه في فرع من فروعهم كما رأينا ذلك عند الخوارج والشيعة والمعتزلة
والمرجئة وغيرهم من الفرق التي كانت تدين بالاسلام وفرعت منه

(١) هذه المقامات الاثنتا عشرة مطبوعة في كتاب واحد .

فروعا دينية وسياسية أخذت تدافع عنها ضد من يعارضها • وفي القرن التاسع الهجري الذي نشأ فيه السيوطي حدث جدل ، ولكنه من نوع جديد نستطيع أن نطلق عليه اسم الجدل الصحفي الذي يدافع فيه كاتبه عن فكرة معينة له أو يهاجم خصما من خصومه • هذا الجدل الصحفي وجدناه في مقامات السيوطي الذي هاجم معارضيهِ من العلماء ممثلين في السخاوي - وهو أحد العلماء والمؤرخين المعاصرين للسيوطي - وهاجم كذلك العوام الذين كانوا كالقطيع يجرون وراء كل ناعق وأرادوا أن يجبروه على إصدار فتاوى على غير إرادته •

هذا الجدل الذي رأيناه واضحا في بعض مقامات السيوطي شبيه بالمقالة الصحفية الحديثة التي يدبجها المحرر داعيا لرأيه مقندا لرأي غيره • وفي المقامة السندسية والمقامة اللؤلؤية ومقامة الكاوي في الرد على السخاوي ومقامة الاستنصار بالواحد القهار نجد أن هذا الجدل هو الصيغة الغالبة على هذه المقامات الأربع للسيوطي •

ففي المقامة السندسية (١) نجد أن السيوطي يثبت بالحجج الدينية والعقلية ترجيح الرأي القائل بغفران الله تعالى لأهل الفترة (٢) - وهو يقول في خاتمة هذه المقامة : « وقد أنشأت هذه المقامة وسميتها المقامة السندسية ، وخدمت بها النسبة الشريفة المصطفوية الطاهرة القدسية » • وفي تبايها يعيب على السخاوي أحد أئمة عصره عدم اقتناعه بأرائه حول أهل الفترة لأن الأخير يقول بمذابهم في حين يقول السيوطي بغفران الله تعالى لهم - يقول السيوطي مينا اقتناعه التام برأيه وعدم خضوعه لارهاب

(١) مقامات السيوطي ص ٨٤ مطبعة الجوائب - قسطنطينية سنة ١٢٩٨ هـ •

(٢) وهم أجيال من الناس عاشوا بين أزمنة الرسل كالأعراب الذين لم يرسل اليهم عيسى عليه السلام ولم يلحقوا الرسول محمدا عليه السلام •

غيره له « وان رام بزعمه هذا أن أرجع عما اخترته فلو قطعت اربا اربا ما رجعت - ولم أقصد سوى أن أريد الا اصلاح ما استطعت » •

وعيب السيوطي على السخاوي قلة علمه وأخذه الأمور أخذاً سطحياً لا تعمق فيه ويذكره بأنه أكثر علما منه وسيفرق السخاوي ان حاول أن يعترض طريقه ويقول له :

قل للسخاوي ان تعروك مشكلة

علمي كبحر من الأمواج ملنظم

ويقول له أيضا :

لا تحسب المجد تمرا أنت آكله

لن تبلغ المجد حتى تلمق الصبرا

ويذكر السيوطي السخاوي بأن الأخير لم يعترف برؤية الأنبياء في الیقظة برغم أن السيوطي أفتى بإمكانها « أنسى ما بدا منه من برهة في مسألة رؤية الأنبياء يقظة وما أنكره على من افتأى بإمكانها كما نص عليه الأئمة والحفظة فبادر بقوله ان ذلك مستحيل وأخذ يغير في الوجه الجميل ويفرح بكثرة القول والقليل •

والسيوطي في حججه ومناقشته وجدله يستشهد بأقوال ابن جرير الطبري والجوهري والشافعي حتى لا يحاول خصمه أن يدل منه ما دام سنده قول هذا السلف الصالح ، وهو عنيف جد العنف يستعمل قوادرص الكلمة في رمي خصمه فكان الموضوع ليس جدلا علميا يحاول فيه كل من الطرفين الوصول الى الحقيقة ، ولكنه تحول الى نزاع شخصي لا يثبت فيه السيوطي صحة رؤية أو فتواه بالمنطق الهادي فحسب ولكنه يلجأ أيضا الى المبالغات في اثبات تفوقه كما رأينا من المقتطفات التي ذكرناها من هذه المقامة السندسية ، وكما سنرى حينما تناقش بقية المقامات الجدلية •

ويتابع السيوطي جدله في المقامة اللؤلؤية ولكنه جدل موجه الى الجموع الشعبية يريد لها الهداية والتوفيق ويود منها لو تركته على رأيه في

ترك الفتيا واعتزال الناس وألا تلومه بأنه معذور « ألا تسألون عن العذر قبل الملام ؟ »

وهذا العذر ظاهر في قوله يصف العصر الذي يعيش فيه « وصار الموت أحب الى العلماء من الذهب الأحمر واستعلى الجهال على العلماء وقهر السفهاء الحلماء وولى الدين غير أهله وظهر الفحش من كل جاهل على قدر جهله - هذه أمارات وردت في أحاديث صحاح وآيات جاءت بها سنن أضوء من فلق الصبح وأرشدنا نبينا الهادي صلى الله عليه وسلم ما راح رائح وغدا غاد الى أتنا اذا رأينا ذلك قد وقع وبدا لنا وجهه الكاسف وطلع فلنجلس في البيوت ، ولنلزم السكوت ، ولنتق الله في خاصة أنفسنا ، ولندع عامة الأمور الى أن نحل برمسنا ، وكم من عالم قبل قد قبل هذه الوصية اذ رأى ما ليس له به قبل ، »

هذا هو عصر السيوطي عبر عنه هذا التعبير المفسر لصورته المشوهة التي « دانت فيها رقاب الشجعان لسيوف الجبناء وصارت الغلبة للأشقياء دون الأتقياء واتتصر فيها الجهال والسفهاء على العلماء والحلماء ، » ثم يكمل السيوطي هذه الصورة بقوله موجهها لومه الشديد الى المتعالمين : « قصارى أمر أحدهم أن طول كفه وكبر العمة ومرح لحينه وحسن هيئته ، - فالأمر كله لدولة الظاهر دون دولة الباطن وللعرض دون الجوهر فكل من يحسن صورته تحسن سريرته - وهكذا يثير السيوطي حفيظة القارئ على هذا العصر عصر المصائب والنكبات والبلايا المضحكة « وشر البلية ما يضحك » ويستشهد السيوطي بقول المتنبى حين قال :

وكم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحك كالبيكى

ويتهى السيوطي من جدله هذا مع معارضة بتركة للافتاء والتدريس : « وأقول قد تدبرت المصالح ، واقتديت في الترك والعزلة بالسلف الصالح »

وتتدرج مع السيوطي في مقاماته الجدلية تتدرجا زمنيا فنجد أنه بعد أن يعتزل الفتيا والتدريس يعود إلى الحياة العامة مرة أخرى مرغما من العوام . والظاهر أن العوام كان لهم في ذلك الوقت رأي عام يواجهون به العلماء ولا يستطيع العلماء توجيههم ، وواضح في مقامة الاستصدار بالواحد القهار سخط السيوطي على هؤلاء العوام وسخط العوام عليه . ويقول السيوطي في أسباب هذا السخط : وقد استفتيت في هذه الأيام في قاص روى معاده حديثا من الأباطيل ، متضمنا الكذب على الله وعلى رسوله وعلى جبريل ، فأجبت المستفتي بطلانه وأنه يحرم عليه أن يزويه في سره وإعلانه . ومن هذا النص ندرك أيضا أن القصاص كان لهم دورهم في المجتمع ؛ وذلك لأنهم كانوا يواجهون الناس ويقصون عليهم القصص في المساجد فلما سمع مستفتي السيوطي أحد هؤلاء القصاص يستشهد بحديث ذهب إلى السيوطي واستفتاء فأجابه بطلانه وحرمة ولكن فتوى السيوطي لم تعجب العوام فيحدثنا السيوطي عن ذلك ويقول : « فثار العوام ثورة كبرى » ويقول : « وتناولوني بالسب والشتم وهددوني بالقتل والحرق والرجم » وهذه الواقعة واقعة الاستفتاء حدثت بعد أن قرر العزلة وابتعد عن التدريس والافتاء « المقامة اللؤلؤية » - فكانت هذه الواقعة سببا آخر في تقريره ترك الافتاء كلية يقول : « وقد أقسمت في الواقعة يمينا ألا أتكلم بعدها في مسألة ولا أنطق في حرف » .

ويواصل السيوطي هجومه على السخاوي في مقامة « الكاوي في الرد على تاريخ السخاوي » وكلمة الكاوي هذه كلمة معروفة واستعمالها استعمال شعبي ولكنها تؤدي الغرض المطلوب في اغاظة من وجه إليه هذا الكلام ويخاطب السيوطي في هذه المقامة أرياب النهي والألباب وأصحاب المعارف والآداب ويقول لهم مستفرا : « ما ترون في رجل ألف تاريخا جمع فيه أكابر وأعياننا ، ونصب لأكل لحومهم خوانا ، ملأه بذكر المساوي » وتلب الأعراض ، ويقول : « فان كان تاريخ العلماء قلبه خيرات فتاريخ

هذا قلبه حربات ، وبعد أن يصف السيوطى تاريخ السخاوى هذا الوصف يحذر المسلمين من قراءته « فالواجب على كل مسلم أن يطرح تاريخ هذا الرجل طرحا ويضرب عنه صفحا » .

ويجادل السيوطى فى هذه المقامات معارضية مرة باللين وأخرى بالشدّة والعنف وهو فى هذا كله يرتدى ثوب العالم الثبت الذى يتحقق من كل صغيرة وكبيرة قبل أن يتفوه بها أو يعمل حسابها ، وهو يحاول أن يقلد السلف الصالح خطوة خطوة فى عصره الذى تلوث وفسد ، فكان من جراء هذا الجدل أن نشأ الصدام العنيف بينه وبين العلماء من جهة وبين العوام من جهة أخرى ، ولكنه كان من القائلين مخاطبا رب العالمين :

فليت الذى بينى وبينك عامر

وبينى وبين العالمين خراب

هذه المقامات التى ذكرتها كانت الصبغة الجدلية غالبة عليها ، وقد أظهر السيوطى قدرته على اتحام معارضية والتعريض بهم ، وكذلك أعطانا صورة واضحة لعصره ومستضع لنا هذه الصورة فى الصفحات القادمة حين نجد السيوطى يتكلم موريا على ألسنة النباتات بحالة عصره . وهو فى هذه التورية صريح وقد استعمل أسلوب التورية لعلمه بمقدار اثرته للنفوس ليحارب به الفساد الذى طم والسوء الذى عم .

ومقاماته الجدلية هذه اتخذت فى شكلها العام هيئة المقالة الحديثة حين يعرض السيوطى رأيا قابلا للمناقشة يريد له مؤيدين وأنصارا ، ومن ثم فهو يستخدم الحجج والأدلة والبراهين التى تمكنه من اقناع غيره برأيه واضعاف رأى خصمه وهذا هو طبيعة الجدل الصحفى الذى يحدد صاحبه فكرة محدودة لا يخرج عنها حتى يتمكن من تركيز دفاعه الذى يتخذه مرة أخرى ركيزة للهجوم على خصمه ولم يكن فى مقامات السيوطى من مفهوم المقامة عند الهمداني والحريرى الا ملامح تلوح وتختفى .

فالسبوطى فى مقاماته الجدلية لا يستخدم راوية أو بطلا ، وانه يتكلم عن ذاته ويجعل منها محورا تدور حوله الحوادث وهذا المحور لا يتزعزع ولا يضطرب بل هو كالصخرة تتحطم عليها كل المؤثرات - وهذا ما لم نجده عند الهمذاني والحريري ، اذ أن كلا منهما ومن تبعهما جعل لمقاماته بطلا وراوية . أما من ناحية استخدام السجع والمحسنات البديعية فهو ما نرى السبوطى مشابها فيه للهمذاني والحريري ، فكثيرا ما يستخدم السجع كما رأينا فى الفقرات التى استشهدنا بها . وقد عالج السبوطى فى مقاماته الجدلية بعض المشكلات الاجتماعية مثل استعلاء الجهال على العلماء واعتظام المتعالمين بالظاهر دون الأخذ بنصيب وافر من العلم ، وعالج كذلك بعض الاشتباهاات الدينية مثل مصير أهل الفترة فى الآخرة هل سينجون أم سيعذبون ، وقال ان الله سيفقر لهم ومثل بعض الأحاديث الموضوعة على الرسول عليه السلام التى كان يتشدد بها القصاص فى عصره .

هذه هى بعض الملامح التى عالج فيها السبوطى فى مقاماته هذه بعض الأدواء والمشكلات وقد وجدنا هذه المعالجة عند الهمذاني فى مقاماته ، وقد اقتصر الهمذاني فى موضوعاته على موضوع الكدية ، على حين نوعها السبوطى فمرة نجد موضوعات جدلية أو وعظية أو فقهية أو طيبة أو شعية أو نسائية ولكنه لم يتكلم عن موضوع الكدية .

وهو يظهر فيها كرجل علم قبل أن يكون أدبيا ؛ اذ انما لو قارنا مقدار ظهور عاطفته بمقدار ظهور منطق لوجدنا المنطق هو المتغلب ، هذا من جهة - ومن جهة أخرى اذا قارنا مقدار محفوظه فيما كتبه بمقدار خلقه وابتكاره لوجدنا محفوظه هو الشائع الغزير ، والحق أن شخصية السبوطى العالم الفقيه المحدث تظهر ظهورا واضحا فى مقاماته فهو دائم الاستشهاد بآيات الكتاب الكريم والأحاديث الشريفة وأقوال الأئمة والفقهاء ، وقد حاول جهده أن يصلح حال معاصريه فابتدأ بالهامات والرؤساء وجادلهم وحذر الناس من مغبة السير وراء القصاص الذين

يستعملون الأحاديث المكذوبة في أقاصيصهم وأحاديثهم ، كما رأينا ذلك
حينما رد السيوطي على السائل في مقام الاستنصار بالواحد القهار ،
فالسوطي في مقاماته الجدلية يتدثها بالقرآن الكريم فبدأية مقامه
الكاوي قوله تعالى : « ولمن انتصر بعد ظلمه فأولئك من عليهم من سيل »
وببدأ مقامه الاستنصار بقوله تعالى : « وأفوض أمري الى الله » .

فهو يدافع عن نفسه دفاعا مجيدا كأنه في محكمة ، ولا يترك حجة
الا نافع بها جاعلا الحق مراية لا يحيد عنه ولا يميل ويسلم أمره لله في
كل أمره خالعا ذاته من مجالاتها فكأنه يقول انني لا أدافع عن قضيتي بل
أدافع عن قضية الله ، وهو دائما جاد حاد كالسيف لا يمزج جده بمداغة
قط فالمجال لا يسمح على الاطلاق بهذا المزج لأنه يلبس القضية رداء
دينيا ؛ فالسحاوي خصمه لأنه خصم الله حين ينصب لاكل لحوم الكبار
والأعين خوانا وحين يخالف قوله تعالى « أوجب أحدكم أن ياكل لحم
أخيه ميتا فكرهتموه واتقوا الله ان الله تواب رحيم » . وكذلك القاص في
المسجد الذي يروي أحاديث مكذوبة على لسان رسول الله صلى الله
عليه وسلم عدو الله لأنه افترى على رسول الله « وقد خاب من افترى » .
أما المقامات الوعظية التي غلب فيها الوعظ على غيره عند السيوطي
فهي مقامة الحمى ، والمقامة الطاعونية ، والمقامة الولدية في التعزية عن
فقد الأولاد .

وفي مقامة الحمى يعظ السيوطي المصابين بها ويأمرهم بحمد الله في
السراء والضراء ، ويقول ان اصابة المؤمن بالحمى في الدنيا كفارة له عن
ذنوبه في حساب الآخرة ، الا أن أسلوبه في هذه المقامة أصيب بحمى
الجناس والطباق والألغاز ، يقول عن المصاب بالحمى : « فلا جرم أن حاز
صاحبها شرفا وورف ظلها الوارف عليه حين رف ولم شعثه ورقا » . وأيقن
منها بفرج شفا لا بشفا جرف بوعدت جرفا » .

ويكمل السيوطي مقامته عن الحمى بهذه الطريقة . ولا ندرى هل

وفق حين أراد أن يقفز قفزة أهل البلاغة والأدب فقفز قفزة الغراب
الذى أراد أن يقلد الطاووس فلم يوفق ، وحين أراد أن يرجع الى مشيته
الأصلية لم يتذكرها . وينطبق هذا المثال على السيوطى حينما يكتب أمثال
هذه الجمل التى ذكرت آنفا والتى لم تفدنا معنى ولم تهينا فهما ولم تطربنا
ولم تؤثر فينا أى تأثير .

والسيوطى فى « المقامة الطاعونية » عبر بلسان الفقيه والمحدث
والأصولى والنحوى والجدلى وغيرهم عن المشاعر ازاء انتشار مرض
الطاعون ، وهو فى تحدته هذا لا ينسى أن يرسل العظة تلو العظة على لسان
هؤلاء العلماء يقول الصرفى : « قد زلزل الطاعون الناس زلزلة وزلزالا ،
وقلقل الجلاس قلقله وقلقلالا ، وصلصل أصوات الناعيات صلصلة وصلصلا
... فان تى هذا العام ولم ينفك عن الادغام شتت الجمع وأحر الدمع
وصفر البصر والسمع وترك كل أجوف عليلا » .

فالسيوطى على لسان هذا الصرفى يستعمل مصطلحاته وي جيد الحديث
بلسانه كما أجاد الحديث بلسان الفقيه الذى يقول واعظا : « قد آن سجود
الشكر ، وأن تكون نسبية الطهارة من الذنوب على ذكر ، فتيقظوا من
السهو ، ودعوا اللعب واللغو واللغو ، وكونوا من قوم يصومون ويتصدقون ،
ولا تيمموا الحبيث منه تنفقون » .

والجلال السيوطى لا ينسى فى مقامته الوعظية هذه الاستشهاد بالشعر
فى أثناء كلامه عن فتك هذا المرض بالناس :

لكل داء دواء يستطب به

الا حماقة والطاعون والهurma

ويستطيع أن يشجى ويؤثر فى مثل قوله واصفا ما سببه هذا المرض
اللعين من نكبات ومصائب وقواجم « وعاث فى الناس بحرا وبراً ، وكم
أخلى قصرا وملا قبرا ، فأخذ البنين والبنات ، والفتيان والفتيات ، وجمع

فى الموت بين كل الفين ، وبلغ عدد الموتى فى كل يوم أزيد من ألفين ، وقيل أكثر من ذلك بضعف أو ضعفين • فكم أخذ من بنين نفائس ، ومن بنات عرائس ، ومن جواهر جوار خنس كأنهن الجوارى الكنس • ومن عيد وخدم ، لهم فى التأديب والتهذيب راسخة قدم ، • هذه صورة مؤثرة رسمها لنا السيوطى بقلمه ، وقد تذوقناها وشاركنا هؤلاء المنكوبين مأساتهم ، واستطاع المؤلف أن ينقلنا إليها بهذا الأسلوب المؤثر الحزين المملوء باللوعة والتفجع لما حل بالضحايا الذين ماتوا زرافات وجماعات لا أحاداً وأفراداً •

أما « المقامة الولدية » فى التعزية عن فقد الأولاد فمقامة جمع فيها اشتاقاً من الآيات والأحاديث والعظات والمأثورات ، وكلها تتجه اتجاهها وعظياً لتعطف النفس ويصبر القلب على مصيبة فقد الأولاد ، وهو فى هذه المقامة خير بالنفس قابض لزماتها ويعرف ما يعترىها من نزعات حب الآباء للأبناء ، وذلك لأنهم ثمرات الفؤاد ، فلذات الأكباد ، « ومعاتهم يصدع القلوب والأوصال والأعصاب ، ياله من صدع لا يشب ، وشعب لا يرأب يوهى القوى ، ويقوى الوهى ، وينهى العافية ويعفو النهى ، ويوهن العظم ويعظم الوهن ويرهن الانغلاق ويخلق الرهن مر المذاق ، صعب لا يطاق يضيق عنه النطاق شديد على الإطلاق » •

فهو صادق فى وصفه ، قوى فى تصويره • ومما قوى أثر كلامه فى النفس ما استشهد به من قصص حين قال : « كتب ذو القرنين لأمه حين حضرته الوفاة مرشداً أن اصنعى طعاماً للنساء ، ولا يأكل منهن من أنكلت ولداً • فلما فعلت ودعتهن لم يأكل منهن واحدة ، وقلن ما منا امرأة إلا وقد أنكلت ما هى له والددة • فقالت : « انا لله وانا اليه راجعون » ، هلك ابنى وما كتب بهذا الا تعزية لى وتسليه غنى » •

ويستطرد السيوطى فى وصف ما يعانىه الآباء من آلام من جراء فقد الأولاد ، وهو يضرب لهم الأمثلة ويروى لهم القصص فى أسلوب له من

البلاغة نصيب ، ومن التأثير رصيد ، وهو كذلك يتحدث عن الروح بعد فراق الجسد ويقول : « وأما مقر الروح وما أدراك ما مقر الروح فمختلف بحسب الصاحب ، ومتنوع على قدر المراتب » . ويبين أنها إما أن تكون في حواصل طير خضر ، وفي قبة خضراء سندسية ، أو في السماء الدنيا ؛ أو في السماء السابعة . ويتحدث كذلك عن علاقة الروح بالجسد بعد فراقها له فيقول : إنها تتصل به اتصالاً قويا ، وإنها كالشمس المنيرة في السماء وأشعتها في الأرض كثيرة . وهكذا كان السيوطي واعظا روحانيا في هذه المقامة . وتحدث عن الروح حديثا متشعبا يبين منه مقدار تعلق السيوطي بعلم اللاهوت الذي كان يتقنه ويجيده ، وإن استخدامه للقصص للتدليل على آرائه ليدل دلالة واضحة على أنه كان يدرك الفائدة العملية للقصص الديني . وتعتبر هذه المقامة نموذجا علما فردا لأن السيوطي لم يستخدم القصص في مقاماته التي أنشأها باستثناء هذه المقامة .

وهو في وعظه لم يظهر الجانب المشرق للحياة ، بل هو غابس دائما في أماكن الحزن ولواعج الألم في النفوس ، ووعظه لو كان مزيجا من الحلو والمر لكان له وقع أكثر تأثيراً - وهو في وعظه ليس كالهمداني والحريري يضع الدعابة مع النصيحة في بوتقة واحدة ليتكون منهما مزيج صالح من الارشاد .

أما عن التطور اللغوي عند السيوطي في مقاماته فلم يكن مطردا بحكم تأخره في الزمن ، بل كان جامدا إذا قيس الى الاستخدام اللغوي عند الهمداني والحريري اللذين استخدما اللغة كوسيلة متحركة للتعبير عن احساسات النفس وخلجات الصدر .

وللسيوطي مقامات ذات موضوع فقهي تذكر منها المقامة المصرية ، ومقامة التحفة المكية والنفحة المسكية . وفي هاتين المقامتين تظهر شخصيتا البطل والراوى كما ظهرتا من قبل في مقامات الهمداني والحريري .

وبطل مقامات السيوطى يدعى «أبا بشر» وراويته هو «هاشم بن القاسم» .
ويتبدى السيوطى الأحاديث التى يرويها عن هاشم بن القاسم بصيغة
«أخبرنا» أو «أنبأنا» . وأبو بشر البطل شاب نحيف يتدرع ثياب البهاء
ويتقنع جلباب الحياء وينغمر فى الجلالة انغمار القمر فى الهالة وهو دائما
أبدا فاتح المقفلات ، وموضح المشكلات ، ومصصح المضلات ، ينطق بغير
الحكم ، وينسق درر الكلم ، يومض من ثناياه البرق الساطع ، يفتر عن
مبسم كالدر فى عقيانه ، ويفتر عن مبسم كالزهر فى ابانه ، وليس مكديفا
كما فى مقامات الهمداني والحريري ، بل اتخذ السيوطى لبطل مقاماته
هيئة العلماء والوعاظ والمتصوفين ، حسن المظهر ، نظيف الجوهر .

وهكذا وجدنا شخصية البطل فى مقامات السيوطى (التى يرويها
راو وتدور أمورها حول بطل) قد تطورت عنده الى انسان يحمل أمانة
العلم يبدو دائما مشرفا لا يحتال ولا يمتار ، ينطق بالحق وفصل الخطاب ،
ويدلى بالأحكام الفقهية ، ويخطب فى جموع المصلين مينا لهم أحكام
الدين .

وللسيوطى موضوعات نحوية دبجها فى المقامة الأسبوطية والمقامة
الجيزية وغيرها من المقامات ، وهذه الموضوعات النحوية لا تختلف عن
موضوعات الحريري النحوية ، فمشكلة تثار ثم تحل بعد ذلك .

والموضوعات الطيبة وجدت فى عدة مقامات من مقامات السيوطى منها
المقامة المسكية فى أنواع الطيب ، والمقامة الوردية فى الرياض والأزهار ،
والمقامة التفاحية فى أنواع الفواكه ، والمقامة الزمردية فى أنواع
الخضراوات ، والمقامة الفستقية فى أنواع البقول ، والمقامة الياقوتية فى
أنواع الجواهر . وقد يكون من المعقول وجود فوائد طيبة فى أنواع

الفاكهة ، ولكن من المستغرب .حقا أن يبين لنا السيوطى الفوائد الطيبة للطيب والرياحين والجواهر .

فهو يذكر مثلا أن المسك له منافع طيبة مثل تقوية القلب وإزالة الصداع ، وببطل عمل السموم ونهش الأفاعى ، وأن الورد يقوى الباطن من الأعضاء ويسكن الصداع ، وإذا شرب ماءه بالسكر الطبرزد قطع العطش من المادة ، ونفع أصحاب الحمى الحادة ، واللؤلؤ يقوى قلب الانسان ويجلو ما فى العين من ظلمة ووسخ ويشد عصبها وينعش الفم .

فهو لا يترك شيئا الا ويظهر لنا فوائده ، فما ترك داء الا ووصف له دواء ، وهو يظهر لنا مقدار علمه بحرفة الطب فى عصره ، ويعالج جميع الأمراض ويعرفها ويشخصها ويصف لها الدواء المناسب .

ولعل هذه المقامات لو درست من الناحية الطيبة فى عصرنا لوجد فيها الأطباء بعض الحقائق .

والسيوطى يسير على نمط العبارات المسجوعة ، وهو مولع بالسجع ولما يبعده عن جوهر المعنى فى كثير من الأحيان . وقد اعترف السيوطى بأنه ليس بارعا فى المعانى والبيان والبديع براعته فى التفسير والحديث والفقه والنحو . واعترافه لأول وهلة يبدو من قبيل التواضع ، ولكن اطلاع الدارس على ما كتبه يثبت لنا أن هذا الاعتراف فى موضعه .

فالسقوطى لم يتقدم على الهمداني والحريرى فى فهما المقامى قيد أنملة . وفى مجال المقارنة بين مقامات السيوطى ومقامات من سبقوه نجد أن السيوطى يمتاز بالأحكام العلمية التى يصدرها فى مقاماته ، كما رأينا ذلك مثلا فى هذه المقامات الطيبة له . أما بديع الزمان الهمداني فله أحكام أدبية تغلبت على بقية الأحكام فى مقاماته ومقامات غيره ؛ وذلك لأن الهمداني كان مقاميا وشاعرا ، على حين كان السيوطى مقاميا وعالما . أما الحريرى فيمتاز بالأحكام النحوية ، وذلك لأنه كان مقاميا ونحويا . وأما

الزمخشري - الذى رأينا نماذج من بعض مقاماته فى المقدمة - فكانت
الغلبة عنده للأحكام الوعظية •

وحينما اختار السيوطى بطلا وراوية لمقاماته لم يستطع أن يجارى
فى هذا من سبقه من المقامين ، والدليل على ذلك أنه لم يجعل شخصيتى
البطل والراوية مطردتين فى كل مقاماته •

أما عن المنحى القصصى فليس ظاهراً ، فلا حادثة ولا عقدة ولا
تشويق فى مقاماته ، بل بدا فيها تأثيره بدراسة مصلح الحديث ، فهو كثير
المنعة فى مقاماته ، وبدا ذلك واضحاً فى مقامته الوردية حين بدأها بقوله :
« حدثنا الريان ، عن أبى الريحان عن أبى الورد أبان عن ناظر الامسان ،
عن كوكب البستان ، عن وابل الهتان ، فقد ذكر «عن» فى هذه المقدمة ست
مرات - ونهاية السند وهو وابل الهتان «المطر» يمر على حديقة بها الرياحين
والأزهار ، مجتمعة للتناظر والتفاخر ، فكان هذه المنعة مجرد اعداد
للموضوع ليس الا • والسيوطى فى المقامة الوردية أيضاً يقول على لسان
« فريد الأرض ، وعالم البسيطة ما بين طولها والعرض » حين حكم بين
أنواع الورد والرياحين فقال : « وانى لا أقبل الرشا ، ولا أطوى على
الفل الحشا ، ولا أميل مع صاحب رشوة ، ولا أستحل من مال المسلمين
حسوة ، وانما أحكم بما ثبت فى السنة ، ولا أسلك الا طريقاً موصلًا الى
الجنة » وهذه العبارة التى جاءت على لسان هذا الحكيم انما تعبر عن روح
هذا العصر الذى كان يعيش فيه السيوطى ؛ فهو عصر الرشوة ، وتفشى
البغى والسطوة • ولعل السيوطى حين تحدث (١) عن السلطان قايتباى
(٨٧٢ هـ - ٩٠١ هـ) وذكر أنه لم يول قاضياً ولا شيخاً بمال قط أراد
أن يبين أن الوظائف فى هذا العصر كانت تشتري بالمال وتباع بالدرهم
والدينار ، وكان السلطان هو الذى يمارس هذه العملية القبيحة جهاراً

(١) تاريخ الخلفاء للسيوطى ص ٥١٤ •

نهاراً ، والناس على دين ملوكهم فى ذلك الزمان • وظل سلاطين المماليك على هذا المنوال من سوء التصرف وظلم الرعية حتى انتهت دولتهم فى مصر سنة ٩٢٣ هـ حينما فتح سليم الأول العثماني مصر ، فازداد الفساد وعم الجور والاضطهاد • وبعد أن كان الفساد فى العهد المملوكي مقصوراً على النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أصبح فى العهد العثماني عاماً ويشمل النواحي العلمية والأدبية كذلك ، فركدت ريع العلوم ، وانطفأت شموع الفنون •

والسيوطي حينما قال العبارة السابقة على لسان هذا العالم الحكيم انما أراد أن ينزه نفسه عما يريب وابتعد بقدر الامكن عن مصاحبة السلاطين، ولذلك حينما مات سنة ٩١١ هـ لم يتعرض السلطان الغوري لماله قائلاً : « لم يقبل الشيخ منا شيئاً فى حياته فلا تعرض فى تركته » •

وفى هذه المقامات ظهرت محاورات ثنائية كمقدمة للحوار التمثيلي ، ولكنه لم يكن حواراً طبيعياً متحرراً يدور على ألسنة الناس فى حياتهم ، بل كان حواراً يدور بين ما لا يعقل من نبات وجماد •

ولعل السيوطي حين أدار هذا الحوار بين ما لا يعقل من نبات وجماد جعل مقاماته هذه امتداداً لما ورد فى الأدب القديم ، وكان يقلد أيضاً ما ورد على لسان ما لا يعقل فى القرآن الكريم ، « قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده » • وأحاديث دارت على ألسنة الحيوانات والطيور فى كتاب كليله ودمنة لابن المقفع • ولكن السيوطي هدف من ادارة دفة هذا الحوار على ألسنة ما لا يعقل الى تبصير ولاية الأمر فى البلاد فى أمورهم وأمر رعيتهم بأسلوب يلوح أكثر مما يصرح ، وقصد كذلك أن تكون هذه الأحاديث عبرة للآسان العاقل ، فيستفيد منها ويعرف ما يجرى حواله بطريق غير مباشر وظاهر من خلال هذه الأحاديث التى تدور بين ما لا يعقل •

وقد ذكر بعض الباحثين (١) أن اختلاف موضوع المقامات عند السيوطي أعطاه حرية التمسك بناصية الكلام ، بخلاف الهمداني والحريري اللذين اقتصرت مقاماتهما على الكدية فلم تتنوع موضوعاتهما .
ويبين لنا من هذا كله أن مقامات السيوطي بها فتن لا يسهل رتقه فالذاتية طافية على سطح الموضوعية والموضوع عند متسلط على ذاتيته .

وطرق السيوطي موضوع الجنس حين أنشأ « مقامة النساء » أو رشف الزلال من السحر الحلال ، . وقد أراد المؤلف أن يخدم المجتمع عن طريق هذه المقامة ، وذلك لأنه تكلم بالفاظ لاثورية فيها على لسان المقرئ ، والمفسر ، والمحدث ، والفقيه ، والأصولي ، والجدلي واللغوي ؛ والنحوي ؛ وصاحب التصريف ، وصاحب المعاني ، وصاحب البيان ، وصاحب البديع ، وصاحب العروض ، والكاتب ، وصاحب الحساب ، وصاحب الهيئة ، وصاحب الميقات ، والطبيب ، وصاحب المنطق ؛ والصوفي ؛ عما حدث لكل منهم في ليلة عرسه .

وقد اجتهد السيوطي في أن يتكلم كل صاحب فرع من فروع العلوم بمصطلحاته الخاصة واضعاً نصب عينيه جعل هذه الليلة من أجمل ليالي العمر لكل منهم ، وعروس كل واحد من هؤلاء العلماء كانت جميلة وجمالها غنيث مؤثر . وقد فصل السيوطي في مقامته هذه وصف جزئيات الجسد ، وقد زالت الدهشة من هذا الكشف حين عرف الهدف ، فهدف السيوطي كان مركزاً في ابعاد شباب معاصريه عن تيار الانحراف والزج بهم في تيار الزواج . واستخدم لغة الهوى التي تستميل اليها النفوس وتستريح لها العاطفة في الدعاية للزواج ؛ لأنه كان هناك انحراف غير طبيعي الى الغلمان . هذا وان اختلفت مصطلحات كل من هؤلاء العلماء في

(١) عصر سلاطين المماليك « المجلد الثالث ، محمود رزق سليم المطبعة النموذجية الناشر - مكتبة الآداب بالجواميز .

حكاية ما حدث ليلة الزفاف حين اختلى بعروسه الا أن وحدة الهدف ووحدة التكلم جعلت الأسلوب يسير على طريقة ليس فيها تنويع كثير •

ومن الكلمات التي استخدمها السيوطي على لسان المقرئ : « الورش والحرف المفخم وابن كثير والمختوم واللين والتلين والادغام » ، والمفسر يستخدم كلمات : « كشف ابن مزاحم » ، « النخ والمحدث يستخدم كلمات : « الحديث – متن – صلة – مستدرك الاسناد » وهكذا •

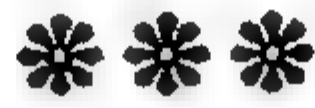
وللسيوطي قدرة فائقة في استخدام مصطلحات أهل العلم في كلامهم، فاذا قرأت كلام النحوي مثلا عرفت أنه للنحوي حتى ولو لم يذكر أنه قائل الكلام •

والسيوطي في هذه المقامة أعاد الى الذاكرة ما ورد في كتاب الأمل (١) لأبي علي القالي عن أبي بكر بن دريد وأخبر فيه عن عجوز من العرب سألت بناتها الثلاث عن أوصاف ما يحين في الأزواج فقالت الكبرى : انها تريد الرجل القوي الغني الكريم • وقالت الوسطى : انها تريد الرجل الحازم الجواد ذا الأخلاق الكريمة • وقالت الصغرى : انها تريده « كالمهند الصمصام » قرانه حبور ، ولقاؤه سرور ، ان ضم قضقض ، وان دسر أغمض ، وان أخل أحمض • قالت أمها فض فوك : لقد فررت لي شرة الشباب جذعة • •

والبنات الثلاث يتفقن تقريباً في وحدة النظر للرجل المثالي الذي يجب أن يكون جامعاً بين القوة والغنى – فهو قوي وهو غني – هذا من وجهة نظر البنات الثلاث في ذلك الوقت • والمجال اللغوي الذي يعبر عن هذه النظرة لا يختلف مداره عند واحدة منهن عن أخرى ، فاللغة ذات سمة متشابهة في الدلالة والتعبير •

(١) الأمل لأبي علي القالي ج ١ ص ١٧ • المطبعة الأميرية ببولاق سنة ١٣٢٤ هـ طبعة أولى •

ولا شك أن السيوطى اطلع على الأمالى لأبى على القالى (توفى سنة ٣٥٦ هـ) وقرأ مثل هذا الحديث وتأثر به ، وهو حين كتب مقامة النساء أراد أيضا أن يبرز وجهة نظر الرجل فى القرن التاسع الهجرى تجاه المرأة ولم يكتف بوجهة نظر عابرة ، وانما فرعها فروعا وتكلم على لسان من تكلم عنهم من طبقات العلماء . ومما هو جدير بالذكر أن السيوطى فى تفريعه لوجهة النظر لم ينس أيضا أن يجيد تقمص شخصية كل من المقرئ والمفسر والمحدث والفقيه وبقية طوائف العلماء حين تحدث بلسان كل منهم ، وحين اختلفت النظرة وجد مجالا قصصيا فى مقامة النساء هذه - هذا المجال القصصى كذلك أعطى حيوية للموضوع وجعله ذا قيمة ، فى حين أن حديث البنات الثلاث واتحاد وجهة نظرتهم لم يظهر الا المجال اللغوى الذى وجد فى الأمالى وظهر فيه الاهتمام بشرح الألفاظ لغويا ، ولم يكن هناك مجال قصصى فى هذا الحديث لذلك ، وأقصد بالمجال القصصى فى مقامة النساء للسيوطى أن أهم خصيصة للقصة وهو تشويق القارئ وترغيبه فى الاطلاع ، قد بان وظهر جليا واضحا فى هذه المقامة ، ولكن العناصر الأساسية للقصة من موضوع وفكرته ، وعقدة وحلها ، وشخصيات وحوارها لم تحتل مكانة واضحة .



ومن مقامات السيوطى التى كان للشعب فيها نصيب « المقامة النيلية فى الرخاء والغلاء » و « مقامة الروضة روضة مصر » . وقد اهتم السيوطى فى المقامة النيلية بوصف حال سكان مصر حين يدهمهم نقص النيل ، فترتفع أسعار الغلال ، وتزيد أسعار الحاجيات ، وتعم المجاعة . ومما يزيد هذه المقامة صدقا تكلم السيوطى على عادته على لسان طوائف العلماء الذين هم أدرى بحالة الشعوب ، ويستعمل السيوطى المحسنات فى مثل قوله « وصارت دار النحاس أنحس دار ، وجرت الأقدار على أهل مصر بالأكدار » .

ويتسلسل السيوطى بعد وصف حالة اليأس فى وصف حالة الفرج واليسر ، وحين يزيد النيل ويشعر أهل مصر بالأمان من جراء هذه الزيادة يبين لنا السيوطى بأسلوب بسيط يعبر به عن بساطة شعب مصر وطنية أهلها • وهو فى هذا كله لا يخرج عن الدائرة التى رسمها لنفسه من صدق فى التعبير ، وقوة فى التأثير والاقناع ، ويستخدم فى كلامه أسلوب المؤرخ العالم ، لا أسلوب المؤرخ الأديب ، فهو لا يتخيل بل يحقق ويدقق ويصف الحياة وصفا واقعيا عقليا من غير اسراف فى الخيال أو جموح فى الشرود والعاطفة •

وهو فى « مقامة الروضة روضة مصر » يقارن بين هذا الحى وغيره من أحياء القاهرة مثل مصر القديمة ، والجزيرة الوسطى والجزيرة الكبرى • ويستدل على عظمة مصر بكثير من شعر الشعراء مثل قول ابن الفارض الشاعر المتصوف :

وطنى مصر وفيها وطرى
ولنفسى مشتهاها مشتهاها
ولعنى غيرها ان سكنت
يا خليلي سلاها ما سلاها

والسيوطى فى هذه المقامة يعطينا فكرة عن مصر فى القرن التاسع الهجرى بخيراتها وجمالها وبأهلها فى أسلوب سهل مبسط ظهر جماله حين ابتعد مبدعه عن التكلف الذى وثى به بعض مقاماته • والتكلف هو الذى يفسد جمال الأسلوب ، وحين سار السيوطى على سجيته سما بمقامته هذه على سواها من مقاماته - فظهر فيها تطوران : تطور خارجى ، وتطور داخلى •

فالتطور الخارجى ظهر فى اختياره لهذه المعانى التى دار حولها موضوع السيوطى فجدد فيه تجديداً ألبسه جاذبية وحيوية •

والتطور الداخلى جاء من هذه الألفاظ التى عبر بها عن هذه المعانى،
فألفاظه كانت خالية من تكلف تقيد به فى غيرها من المقامات •

والسيوطى فى الواقع كان قادراً على أن يلبس بعض الحوادث التى
مرت بمصر ثوب القصص ، فالواقف التى تحدث وتهز الشاعر كيرة
ولو كان السيوطى قد استغل بعضها استغلالاً عاطفياً وكساها برداء
روائى ، وصاغ فى هذه الواقف العناصر الأساسية للقصة لنجح أيما
نجاح • ولكن التطبع لا يتنصر على الطبع ؛ فالسيوطى رجل علم ولم
يكن بارعاً فى الأدب الذى تغذيه العاطفة براعته فى العلم الذى يغديه
العقل •

هذه هى مقامات السيوطى وتلك أنماطها ، وهى قد اتخذت نهجاً
خاصاً يختلف كل الاختلاف عن مقامات الهمذانى والحريرى ؛ فمن
ناحية الاصطلاح الفنى وجدنا هيكلاً للمقامة عند السيوطى هيكلاً جديداً ،
فالمقامة المربعة ذات الأربعة الأضلاع قد اختفت معظم أضلاعها أو كادت،
فمن ناحية ذكر الرواية والبطل لم نجد لهما ذكراً إلا فى النادر ؛
فالسيوطى أما أن يتبدى مقاماته بمقدمة قرآنية وأما بسند مضمّن عن
عدة رواة •

وكذلك فإن الموضوع الرئيسى للمقامة عند السيوطى يختلف تمام
الاختلاف عنه عند الهمذانى والحريرى ، فموضوع الكدية تغير إلى عدة
موضوعات جدلية وفقهية ووعظية وشعبية وطنية ، واختفت الكدية اختفاءً
كاملاً ، بل وامحت عنده أمحاء تاماً •

أما من ناحية معالجة المشكلات الاجتماعية وغيرها فالسيوطى قد
خاض غمارها فى كل مقاماته ، فلن نجد مقامة إلا وهو يحل مشكلة فهو
قد هدف أدب المقامة من هذه الناحية وجعل لها مرمى تتجه إليه لصالح
الإنسان وعبرة له وعظة كما فعل الهمذانى والحريرى من قبله •

ومن ناحية الضلع الرابع - وهو استعماله للسجع - فهو لم يسر

على نمط واحد فمرة يسترسل ومرات يسجع ، الا أن الطابع الغالب عليه هو استعماله للسجع والمحسنات البديعية كما كنا نرى ذلك عند من سبقه من المقامين •

والقصة عند السيوطي في مقاماته مختفية ولم تظهر كما ظهرت عند الهمداني والحريري في مقاماتهما •

ومقامات الهمداني والحريري وان كان فيها تكلف كثير وزينة مصنوعة الا أن هذا التكلف كان أخف على النفس ؛ لأن طابع العصر كان ظاهراً واضحاً فيه - في حين أن مقامات السيوطي وان قل فيها التكلف وان تكلفه كان يصاغ في كثير من الأحيان صياغة عقلية جافة ، يصعب على القارئ ، قبلها تقبلاً أدبياً وتذوقها تذوقاً فنياً •

وقد شق السيوطي بموضوعاته الجدلية في مقاماته الطريق أمام المويلحي بعده في القرن التاسع عشر لكي يكتب مقاماته « حديث عيسى ابن هشام » ، ووجه الشبه بينهما يتأتى من ناحيتين :

الناحية الأولى ، وهي خاصة بالموضوع ، فالموضوع عند كليهما واحد وهو نقد حالة المجتمع في عصر كل منهما ، فالسيوطي يختار موضوعات عصره من ادعاء الجهال أو ارتفاع العوام الى مصاف الكبار ، ويصوغ مقامته في موضوع مشتق من البيئة التي يعيش فيها ، فهو لا يتخيل بل يتكلم عن الواقع ، وكذلك المويلحي يتحدث مثلاً عن الاستعمار وتسلط الأجنبي وغرور الأغنياء وتبذل المرأة ومقروط هيئة الحاكم ، وكل هذه الموضوعات التي طرقها المويلحي موضوعات تناسب عصره وبيئته •

وسنأتى عند الحديث عن المويلحي بتفصيل هذا التشابه الموضوعي •

والناحية الثانية ناحية الصياغة ؛ فالسيوطي كتب موضوعاته على هيئة مقالات قصار أو طوال حسب الموضوع الذي يطرقه ، وكذلك محمد المويلحي فهو قبل أن يخرج حديث عيسى بن هشام في هيئة كتاب كان ينشره على هيئة مقالات قصار في جريدة الضياء سنة ١٨٩٩ ، التي كان يصدرها والده ابراهيم المويلحي في ذلك الوقت •

هذان هما وجهها الشبه بالاجمال بين مقامات السيوطي الجدلية
وحديث عيسى بن هشام للمويلحي - وفي الصفحات القادمة عند ذكر
المويلحي نين بالتفصيل كيف استفاد المويلحي من موضوعات السيوطي
الجدلية ، وما الذي أوجده فيها من زيادة أو نقصان •



وهناك كتاب مقامات (١) مخطوط « للشيخ شمس الدين محمد
القواس الحلبي رحمه الله » (توفي سنة ١٢٠٤ هـ) - وهو عبارة عن
مقدمة وتسع مقامات - يقول في المقدمة : « • فأقت مقامات تسر بها
الألباب ، وجعلتها فصولا وأبوابا ، ووشحتها بأدعية سامية المقدار ،
وسميتها رياض الأزهار ونسيم الأسحار » •

وهذه المقامات تشبه مقامات الهمداني والحريري في أن القواس
اختار راوية له ، هذا الراوية مرة يكون عارفا لله (٢) أو شاعرا (٣) أو
سائحا (٤) • وقد يذكر اسما له هو عطاء بن جزيل (٥) - فراويه موجود
ولكنه لم يستقر على لون واحد له ، فهو يتنوع مع كل مقامة من مقاماته
التسع •

وكذلك البطل فانه موجود في مقاماته كما هو موجود في مقامات
الهمداني والحريري ولكنه أيضا ليس واحدا •

أما عن الموضوع فهو يتشابه الى حد ما مع موضوع مقامات الهمداني
والحريري • فالقواس يطرق موضوع الكدية (٦) والاحتيال •

-
- (١) مقامات القواس « مخطوطة بدار الكتب تحت رقم ٢٣٥٩ أدب ،
 - (٢) مقامات القواس المقامة الملكية .
 - (٣) مقامات القواس • المقامة الدمياطية •
 - (٤) مقامات القواس • المقامة الصفدية •
 - (٥) مقامات القواس • المقامة القاهرية •
 - (٦) مقامات القواس • المقامة النمياطية •

وهو يتكلف السجع الى حد كبير ، وله ولع كبير به مما أنزل مقاماته الى درجة من الركافة . . . والغثاء لم نعهدها في مقامات من سبقه .
ولم نجد في هذه المقامات فناً جديداً ، أو شيئاً جديراً بالتسجيل ، فاكفينا بهذا القدر عنها ذاكرين أنه تنقصها الحكمة واللغة وارتباط المنطق والتفكير .

ولكن هذا النقص الذي وجدناه في مقامات القواس لم نجده في مقامات معاصر له هو أحمد عبد اللطيف البربري توفي (سنة ١٢٢٦ هـ - ١٨١١ م) له كتاب مقامات (١) ما زال مخطوطاً ومقاماته هذه مقامة واحدة كرواية سلسلة ، وهي على نمط خاص مخالف لمقامات الهمذاني والحريري والسيوطي ، ويبدأ البربري مقاماته هذه بقوله : « حكى بليغ هذا الزمان والعصر ، من حديثه ألد من سلافة العصر » قال : كنت قد خرجت من المشيمة ، وعلقت على التيمية ، لا يسكن تحريك مهدي الا بانشاد الأدب بأصوات الدخول والطرب ، .

فكان هذه المقامات على هيئة حكاية ؛ إذ أنه بدأها بقوله حكى : ولم يبدأها بقوله حدثنا أو أخبرنا . ثم ان العنصر الخيالي متوافر فيها ، إذ قال في آخر هذه المقامات : « ثم اني رجعت الى حسي ، فوجدتني أخطب نفسي ، ولا بدوي ولا بعير ، أي أن حوادث هذه الحكاية كلها من بدايتها الى نهايتها حدثت في المنام ، وكأن رحلة هذا الأديب الى دمشق ومقابلته للبدوي الفيلسوف ومدحه جناب درويش أغا الشهير بابن جعفر بالقصائد الشعرية ، كأن كل هذه الحوادث لم تحدث في عالم الواقع بل حدثت في عالم الخيال ، ومن ثم ارتدت هذه المقامات هذا الرداء الخيالي من أولها الى نهايتها . وهذه المقامات على هذا الأساس تعتبر تنوعاً جديداً لفن المقامة الذي أنشأ الهمذاني وقلده الحريري وطوره السيوطي تطوراً ظهر أثره في تنوع الموضوعات عنده . وقد ظهر الحوار في مقامات البربري

(١) مقامات البربري - مخطوط بدار الكتب تحت رقم ٤٨٠ ادب .

هذه ، فقد أدار دفته بدقة متناهية ، وبخاصة حين تحاور بليغ هذا الزمان
والعصر مع البدوى الفيلسوف حوارا لا يشوبه روح الجدل ؟ اذ أن بليغ
الزمان دائما مستسلم ومقتنع بكلام هذا البدوى الفيلسوف الذى يقول له :
« وشب عملك باخلاص ، لتفوز بالخلاص ، ولات حين مناص » و « عليك
بالخليل الجليل الأئيل الأصيل ، الذى يتباعد منك عند وضع الموائد ؟
ويتفقدك فى أوقات الشدائد » .

وعندما رأى بليغ هذا الزمان هذه القوة وتلك الحكمة عند هذا
الفيلسوف سأله أسئلة كثيرة ، منها : رأى عن أجمل النساء خلقا ،
وأحسنهن طبعا وخلقاً ؟ فأجابه بقوله : « البكر العذراء ، اللطيفة السمراء ،
التي بلغت عمر البذور ، واسودت غدائرها كلياالى السرار من آخر
الشهر ، الغضة البضة ، الريحانة البهانة ، الكعوب العروب ، الجيدة
الغيدة » . ويقول انها هى التى حوت طول أربعة ، وغلظة أربعة ،
ودقة أربعة ، وسعة أربعة ، وضيق أربعة ، وقصر أربعة ؟ « لسانها
وعينيها ويديها ورجليها ؟ فقصر لسانها عن كل فحش وهذر ولغو من
الكلام ، وعينيها عن النظر الى غير زوجها من الأنام ، ويديها عن الاسراف
فى مال بعلها والتبذير ، ورجليها عن الخروج من منزلها الا لعذر كبير »
ويقول : « وتتواضع لك حتى كأنها جارية وأنت لها مالك ، تحفظ وقت
طعامك . وتسكن وقت منامك ، وتسكت عند ملاحظاتك لها وخصامك ،
وتعرف سرك من لحظك ، وتصنى لكلامك ولفظك ، وتصبر عليك زمن
الفاقة ولا تحملك مافوق الطاقة ، تستكثر منك قليل ماتعطيها ، وتدفن عنك
كثير ما يؤذيها ، وتخشى غضبك وترغب فى رضاك ، وتفضلك على جميع
من سواك » .

هذه هى نظرة البرير للمرأة ، اتضح لنا من هذه العبارات التى
أوردتها ، وهى تعبر عن روح العصر الذى كان يعيش فيه ، وهو يسرف
قليلا فى وصف المحاسن الجسدية . والمقام لم يسمح بسرد هذه العبارات

التي يستن فيها بسنة السيوطى فى مقامة النساء حين أباح لنفسه وصف
الجسد وتفصيله تفصيلا دقيقا .

وعن العلاقة الزوجية المثالية تكلم البرير بكلام فيه من الجمال
الشيء الكثير وان كان يقف فى صف الرجل فان فهمه للحياة وتوزيع
مسئولياتها جعله مع الحق فى صف واحد . ويتساءل بليغ الزمان عن الحب
فيجيبه البدوى بأن الحب لا يحد أصلا ولا يعرف له جنسا ولا فصلا -
وهو من أنصار ابن الفارس حين يقول :

وعش خاليا فالحب راحته عنا
وأوله سقم وآخره قتل

ويتكلم البرير فى مقاماته عن شتى الموضوعات ؛ فهو يتكلم عن
دمشق ، وعن المرأة ، وعن الحب ، وعن الألفاظ ؛ فى أسلوب حوى من
البديع ما رق ومن الكلم ما دق ويظهر الاطناب والاسهاب فى أسلوبه
بشكل يعيد لنا ما كان عند الجاحظ فى القرن الثالث الهجرى . وقد ظهرت
السهولة فى لغته فلم يكن هناك لفظ ناب ، أو كلمة جامحة ، بل الألفاظ
مألوفة والكلمات مختارة متقاة لا تكلف فيها يضع مع المعنى ولا تصنع
تنوب فيه الفكرة .

وأما المنهج القصصى فقد اتضح فيه الخيال وبانت عليه صبغة الحكاية ،
فمقاماته عبارة عن حكاية أو قصة أو رواية . وكما حدث حوار بين بليغ
هذا الزمان والبدوى الفيلسوف فقد حدث حوار آخر بين البليغ ونفسه ،
وانتهى الحوار بقول النفس انها راغبة فى زيارة دمشق ، لأنها بلد المكارم
وسكن الأكارم ، وعرين الأسد الضراعم ، . وقولها : « لا توصى حكيما
ولا تعلم عليما ، وانى وان كنت ما تقربت ، فطالما تمرنت من مطالعة سير
الحلق وتدريب . »

ولولا ما يشوب هذه المقامات من غرض نفى ذاتى ، وهو جلب

المال عن طريق مدح الأمير خلصت خلوصا كافيا يجعلها في مصاف مقامات المويلحي التي أنشأها بعد مقامات البربر بحوالى قرن من الزمان • وللبربر مقامة أخرى تدعى « مقامة فى المفاخرة بين الماء (١) والهواء » • والبربر فى هذه المقامة يقلد السيوطى فى مقاماته التى افتخرت فيها أنواع النباتات والجمادات •

وهذه المقامة يدور الحوار فيها بين الماء والهواء ، وبدايتها قوله : « حمدا لمن خلق العناصر ، وجعل لكل منها فضلا تعقد عليه الخناصر ، وصلاة وسلاما على الجوهر الفرد الذى منه عرض العالم ، ومن هو فى الدارين سيد بنى آدم » • وهو فى هذه المقامة يشخص من الفكر والخيال شخصين يمشيان ويسمعان يقول : « فان الفكر والخيال دخلا بى الى رباح ضاع زهرها فتم عليه النسيم ودار عليه الماء الزلال » •

وكما ختم البربر مقاماته بأنه كان فى عالم الخيال والمنام فانه أيضا ختم مقامة المفاخرة بين الماء والهواء بقوله : « ثم رجعت بعد انشأدى من عالم الخيال الى عالم الاحساس ، فلم أر أحدا ممن رأيته من تلك الأنواع والأجناس ، فعلمت أن الدنيا كلها خيال ، وبرق خلب وآل ، والناس كلهم نيام ، وما يرونه فى الدنيا أضغاث أحلام » •

فهو مولع بعالم الخيال وكأنه فى مقاماته لا يجد تنفيسا عما يحسه فى عالم الواقع ، فلجأ الى هذا العالم الذى لا يحاسب عليه انسان ويستطيع الأديب أن يفتقد ما شاء من الأوضاع كما رأينا ذلك فى المقامة الباطنية د « عبد الله فكرى » وقد ترجمها عن اللغة التركية ولم نثر الا على هذه المقامة مترجمة عن اللغة التركية • وقد قال عبد الله فكرى ان هذه المقامة لم تكن تركية الأصل ، انما كانت أيضا مترجمة عن لغة أخرى أجنبية الى هذه اللغة التركية • والملاحظ على فكرة هذه المقامة أنها ترسم بخط

(١) نسخة بدار الكتب مطبوعة طبعة قديمة (طُبعت فى ٢٦ ذى الحجة سنة ١٣٠٠ هـ) •

رمزى الطريق أمام الحاكم حتى يسير بشعبه الى شعب الخير وطرق الهدى ، وفيها تحذير شديد موجه اليه حين ينحرف الى الهوى ويتبع شيطان الغواية ، ولا يرعى أمور شعبه حق الرعاية . ولعل الشعوب العربية التى كانت السلطنة العثمانية تحكمها بطريق مباشر أو غير مباشر تشترك مع الشعب التركى نفسه فى عواطفه ضد هذه السلطنة وضد أحكام الخليفة العثمانى الجائرة . ومن ثم فقد لاقت فكرة معالجة الحاكم عن طريق الأدب والكتابة تشجيعاً عند كل من الشعب التركى والشعب العربى على السواء . وهكذا كما ترجم الكاتب التركى هذه المقامة الى اللغة التركية ترجمها الكاتب العربى أو عربها الى اللغة العربية ؛ لأن فيها أفكاراً تقوم الحاكم (١) وبالرغم من هذا الدفاع فحين نتكلم عن هذه المقامة فى حينها سنجد أن الفكرة قد تكون عربية لأن روايتها عن طريق الخيال يجعلها شبيهة بمقامات البربر التى سبقتها زمناً ، وسنرى أيضاً الصلة بين هذه المقامة وبين مقامات البربر فى صفحات قادمة .

والبربر كان متحرراً من الركاكة اللفظية والاغراق فى الشكل اللذين كانا سائدين فى عصره الذى كان يحكم رجالته أناس لا يعرفون من العربية الا اسمها . والبربر فى موضوع مقاماته يختلف عن السيوطى ؛ فالسيوطى نوع موضوعاته والبربر لم ينوعها ، بل هى منسقة مؤتلفة بينها روابط ووشائج قوية متينة . وكان البربر فى عرضه آدب من السيوطى وأكثر احساساً منه بالجمال والطبيعة الساحرة .

وفى الصفحات التالية سيظهر لنا كيف أن البربر كان حلقة اتصال قوية (وبخاصة فى نهجه الواقعى الذى سار عليه وصبغه للمقامات بالصبغة الخيالية الروائية) (٢) بين من سبقه ومن أتى بعده .

(١) ١ - قصصنا الشعبى « دار الفكر العربى » فؤاد حسنين
(لعب المنار ص ١١١ ولعب التمساح ص ١١٤) .
(٢) الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث محمود حامد شوكت .

الفصل الثاني

القسم الأول : رفاعه الطهطاوى - عبد الله فكرى - محمد عثمان جلال

القسم الثانى : ناصيف اليازجى - احمد فارس الشادياق

القسم الثالث : محمد المهدي الحفناوى - حسن العطار -

رفاعه الطهطاوى - على مبارك - محمد المولى

تصدير للفصلين الثاني والثالث

فى الفصل الثانى سأحدث فى القسم الأول منه عن تيار القصة الغربية مترجمة الى أدبنا العربى ، وسأبين أن رفاعة الطهطاوى الرائد الأول فى نقل كثير من علوم وفنون الغرب إلينا حين قام بترجمة « وقائع تليماك » من الفرنسية لم يقم بعملية نقل قصة من لغة الى لغة فحسب ، وإنما قام كذلك بعمل خطير كان له أثر كبير فى محيط أدبنا العربى (فى أواسط القرن التاسع عشر - الوقت الذى قام فيه بترجمته هذه) بصفة عامة وأدبنا القصصى بصفة خاصة - وتلا رفاعة الطهطاوى عبد الله فكرى الذى قام بتحريب المقامة الفكرية عن اللغة التركية عن لغة أجنبية أخرى . وأهمية عبد الله فكرى تظهر فى صياغته للقصة على شكل مقامة مما دل على أن المقامة القديمة فى إطارها كانت صالحة للقصة الحديثة - وحين ترجم « محمد عثمان جلال » رواية الأمانى والمئة فى حديث قبول وورد جنة فى أواخر القرن التاسع عشر كان قد أكمل الصورة للقصة الغربية ، هؤلاء هم الفرسان الثلاثة رفاعة الطهطاوى وعبد الله فكرى ومحمد عثمان جلال ، الذين سنتحدث عنهم فى القسم الأول من هذا الفصل .

أما فى القسم الثانى فسيكون عن التيار الشامى وهو متمثل فى مقامات ناصيف اليازجى «مجمع البحرين» ومقامات أحمد فارس الشادياق فى كتابه « الساق على الساق فيما هو الفارياتى » ، وسنجد أن ناصيف اليازجى قام بإحياء المقامة العربية القديمة بدون تصرف وبغير مراعاة

التطور ومقتضيات العصر فجمعت مقاماته نسخة مشوهة من مقامات بديع الزمان والحريري ، أما الشادياق فستحدث عن دوره الهام في تجديد المقامة العربية على أساس استخدامها في نقد الحياة الدينية والاجتماعية في عصره .

وفي القسم الثالث سنتحدث عن تلاقى تيار الأدب الغربي بالتيار الشامي في أدب علي مبارك ومحمد المويلحي - وقبل الحديث عن هذين الكاتبين سنتحدث عن المهدي (١) الحفناوى وعن حسن العطار الذى كتب مقامة قصيرة أيام مجيء الحملة الفرنسية الى مصر سنة ١٧٩٨ .

وسنرى كيف أن هذه المقامة عبرت عن الدهشة التى أدت الى فتح أذهان المصريين وآذانهم على حضارة غربية جديدة لم يألّفوها أتهم مع الحملة . وستحدث مرة أخرى عن الطهطاوى فى « تخلص الأبريز » فكان هذا الفصل الثانى يشتمل على أقسام ثلاثة كل قسم يبحث فى تيار ثم تتلاقى هذه التيارات فى النهاية ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا زمنيا وارتباطا موضوعيا .

وعند نقطة التلاقى هذه يتكون مجرى آخر ليكون بداية للفصل الثالث الذى سينقسم الى أقسام ثلاثة أيضا : القسم الأول تحدث فيه عن الروافد الفرعية للمقامة والقصة عند عائشة التيمورية وأحمد شوقي . والقسم الثانى تحدث فيه عن نهاية تطور المقامة بكل مكوناتها الى قصة قصيرة عند محمد لطفى جمعة وعند محمد تيمور فى بدايات القرن العشرين ، أما القسم الثالث والأخير فسيكون عاما شاملا عنصريين من عناصر القصة الحديثة هما عنصر الشخصيات وحوارها وعنصر العقدة

(١) له مجموعة قصص أصلها العربى تحت عنوان « تحفة المستيقظ الأنس فى نزعة المستنيم والناعس ومقامات المارستان » - وهذا الأصل العربى مفقود وبقيت الترجمة الفرنسية التى قام بها مارسل J.J. Marcel, intitulée Contes de Cheykh El Kohdy وسيكون حديثنا عن المهدي فى كتابه هذا .

وحلها • فكأن هذا القسم الثالث ينتقل بين مختلف أقسام هذين الفصلين الثاني والثالث يبحث عن هذين المنصرين ومقدار تفاعلها في المقامات والقصص الحديثة •

وعند وقفنا عند نهاية هذا القسم الثالث من الفصل الثالث ستضح لنا نشأة القصة المصرية الحديثة ، وسنرى في هذه النشأة تأثير التراث القديم وبخاصة المقامة • وقد درسنا المقامة في المقدمة والفصل الأول ولن ننسى كذلك تأثير الثقافات المختلفة في صيغ المقامة العربية بصيغة جديدة سنراها في صفحات قادمة مما أدى إلى تطوير المقامة وتحولها إلى قصة قصيرة • وهكذا في بحثنا في المقدمة حينما تكلمنا عن المقامات ونشأتها وتطورها ، وفي الفصل الأول حينما تكلمنا عن مقامات السيوطي والقواس والبربر والمهدى قد هدفا من ذلك إلى دراسة نشأة القصة المصرية الحديثة نفسها على أساس هذا التراث القديم وبخاصة المقامة غير متامين أثر الأدب العربي •

وقد أظهرت هذه الدراسة فائدة عملية يتبينها كل من يحاول أن يقوم بوضع لبنة في صرح أدبنا الحديث - وسنحرص بهذه الفائدة العملية حينما نجد أن كثيراً من الفنون المستخدمة كانت لها أصول في أدبنا العربي القديم •

الفصل الثانى

القسم الأول

« وقائع تليماك » ترجمة الطهطاوى

« المقامة الفكرية » تعريب عبد الله فكرى

« الأمنى والمئة » ترجمة محمد عثمان جلال

رفاعة الطهطاوى رائد نهضة مصر فى ميادين الدين والفن والعلم
فى القرن التاسع عشر •

وقد ترجم الطهطاوى الى العربية كثيرا من الكتب الفرنسية العلمية
والأدبية ، ويهمننا مما ترجمه رواية « وقائع تليماك (١) التى نعتبرها أول
رواية أجنبية مترجمة اطلع عليها العرب فى القرن التاسع عشر (٢) -
فتفتحت أعينهم على فن جديد وقد اليهم من أوروبا ألا وهو فن القصة
بالمعنى الحديث • وقد اختار الطهطاوى ترجمة هذه الرواية بالذات ، لما
اشتملت عليه من المعانى الحسنة مما هو نصائح للملوك والحكام ومواعظ
لتحسين سلوك عامة الناس •

وهذه الرواية قامت على أسطورة يونانية قديمة أخذها فينلون فى
آخر القرن السابع عشر وبنى عليها أحداث روايته هذه ، وحين ترجمها
الطهطاوى الى العربية فى أواسط العقد السادس من القرن التاسع
عشر لم يتقيد بالنص الفرنسى ولم يخضع لما خضع له المؤلف الفرنسى ،
بل كان حرا طليقا فى حدود الروح الصامة للرواية • ومن هنا كان

(١) المطبعة اللبنانية بيروت ١٨٨٥م - اسم هذه الرواية فى الفرنسية
Les Aventures de Télémaque للكاتب الفرنسى فينلون Fénelon
ألفها فى آخر القرن السابع عشر وترجمها الطهطاوى فى خلال مدة اقامته
بالحرطوم (من سنة ١٨٥١ الى ١٨٥٤ م) ونشرت هذه الترجمة سنة ١٨٦٧ م

(٢) قام مارون النقاش اللبناني (توفى ١٨٥٥ م) بترجمة رواية
البخيل لولير - وقام بتمثيلها فى بيته ولكنه لم ينشرها فاعتبرنا وقائع
تليماك أول رواية تترجم الى العربية •

اختيار الطهطاوى لهذه الرواية فنا لأنه لم يترجمها الا بعد أن تنوق فيها وأعجب بها فكأنه شارك المؤلف الفرنسى فى عملية الخلق الفنى ، وكذلك فان الظروف التى أحاطت برفاعة الطهطاوى ، وهو بالخرطوم كأنه منفى جعلته يلجأ الى التعبير عن هذا الظلم الواقع عليه فاختار هذه الرواية ليرجمها بعد أن حدد الهدف الذى ذكره فى الديباجة •

وقد عاجلت • وقائع تليماك • فكرة علاقة الحاكم بالمحكوم ، وكان لطهطاوى يتطلع الى مجتمع مثالى تسود فيه العدالة ، فتحدث على لسان منظور الحكيم الذى ينصح الملوك والحكام بمثل قوله : « ما أسعد الأمة التى يحكمها ملك عاقل وسلطان عادل فانها تعيش فى الرخاء وتكون سعيدة مرتاحة تحت دوام ملكه » •

وتمضى الرواية لتحدثنا عن وقائع تليماك حين انتصر على الأعداء وأعاد أباه الى طياكى وعاش فى كنفه بعد أن تزوج أنطيوبة التى أحبها • وفى كل ما حدث لتليماك من أحداث نجد منظور الحكيم يشد أزره ويقوى حنانه ويلقى عليه الحكم والعظات تارة فى قالب لين وتارات فى قالب عنيف •

وهدف الطهطاوى من ذلك هو الارشاد عن امكان الاصلاح السياسى والاجتماعى والتربوى عن طريق القصة ، ولعله فى فرنسا قد قرأ كتاب « اميل » لـ « جان جاك روسو » وهو كتاب تربوى يهدف الى ائارة الطريق أمام المسئولين عن تربية الأطفال صيغ فى نهج قصصى ، وكتاب « وقائع تليماك » من أوله لآخره ، تتبع لمنطور الحكيم المربى لتليماك يرينا فيه المؤلف صبر المعلم وأدب المتعلم • وقد أوضح رفاعة الطهطاوى آراءه التربوية بالتفصيل فى كتابه « المرشد الأمين للبنات والبنين » ، وفى كتابه « مناهج الألباب المصرية فى مباحج الآداب العصرية » ، وكما تتبع المؤلف الحكيم منظور فانه قد تتبع كذلك تلميذه تليماك ، ولم يكن هذا التبع المزدوج فى معظمه أيام الراحة والهناء ، لأن التربية لاتظهر آثارها فى ذلك

الوقت كما تظهر في أيام الشدة . وكان تليماك في الرواية من أولها إلى آخرها يبحث عن أبيه في البر والبحر ، وقد لاقى صعوبات جمة حتى وجده ولولا أن منظور الحكيم كان حاديه ورائده ومرشده لما نجا تليماك من المهالك وهو في هذه الرواية يظهر فضل المعلم وأنه كالأب أو أعظم .

وكانت الحكم تساب من فم منظور باستمرار فيقلها تليماك ويسير على نهجها كما حدث حين نصح الحكيم تلميذه وحذره من كالييسة الالهة اللعوب التي أغرت عولوس أبا تليماك وتريد أن تغري الابن كذلك .

وهكذا نجا تليماك حين سمع نصيحة منظور المعلم في هذا الموقف وفي غيره من المواقف ، والطهطاوى وإن كان في هذه الرواية يوضح قيمة رسالة المعلم والحكيم نقلا عن المؤلف - فإن ثقافته الإسلامية جعلته يوضح في مختلف كتبه الأخرى أن العلماء ورثة الأنبياء - و « أن خير الناس وخير من يمشى على الأرض المعلمون (١) » ، وقد أمكن لرفاعة في ترجمته لهذه الرواية الاصلاحية أن يبين مدى استفادة الحاكم والمحكوم عن طريق القصة ، وقد أحسن صنعا في اختيارها رواية ذات هدف سام مكنت لانتشار القصة في العالم العربي على مدى واسع ، ولو كان الطهطاوى قد اختار رواية أخرى لترجمها . وكانت هذه الرواية غير هادفة لأقل الباب على نفسه ، وبالتالي على من تبعه في ارتياد مناهل هذا الأدب العربي الراقى .

والهدف الثانى الذى حققه رفاعة من امتزاج ثقافته الأزهرية بثقافته الفرنسية هو تمكنه من تطويع الأسلوب العربى تطويماً مكنه من التعبير من غير تكلف عن الخلدات والمشاعر والأحاسيس ، فكانت كتاباته مقدمة لرجوع الشر العربى الى طبيعته المطوعة التى لا تكلف فيها ولا صناعة ولا ارباك للمعنى . وكما تمكن رفاعة من فتح عيون العرب على

(١) المرشد الأمين - رفاعة الطهطاوى ص ١٤٦ .

القصص الغربية مكن كذلك المتأدين العرب من أن يمتلكوا ناصية الأسلوب ، وذلك باستيعاب الثقافة العربية وثقافة غربية أخرى بجانبها كما فعل هو . وكان من آثار استيعاب رفاعة للثقافة الفرنسية أثر كبير في تحرر أسلوبه من سجع رتيب كان شائعا في عصره ومحسنات بديعة كان يتكلف لها الكتاب والشعراء ولا يطبقون ما يفعلون .

وباطلاع العالم الغربى على « وقائع تليماك » عرف من لم يعرف لغة أجنبية قيمة هذا الفن الروائى الجديد وخطره ومناسبته للعصر ، فكانت هذه الترجمة فاتحة خير للأدب الثرى العربى كله الذى كانت المقامة العربية القديمة فيه هى الصورة القصصية الفصحى الباقية التى ينهج على منهاجها الكتاب فى عصر رفاعة الطهطاوى فى مصر أو الشام وهكذا تمكن رفاعة من تنويع الصورة القصصية أمام أذهان الكتاب وعواطفهم حين قام بهذه الترجمة الروائية الأولى .

ولاشك أن موضوع هذه القصة الغربية التى اطلع عليها العرب مختلف عن موضوع المقامة الرئيسى وهو الكدية ، فنقل رفاعة لهذا الموضوع الجديد الى اللغة العربية ترك أثراً فى نفوس كتاب المقامات الذين أتوا بعد الطهطاوى مثل عبد الله فكرى ومحمد المويلحى اللذين سنتكلم عنهما فى صفحات تاليات .

كان موضوع « وقائع تليماك » شيئاً جديداً على العرب فلم يكونوا يألفون فى عصورهم المتأخرة امكان اصلاح الكتاب للحكام والأمراء عن طريق القصة ، هذا الأسلوب الحضارى الجديد الذى سارت على نهجه القصة الغربية الحديثة اقتبسته القصة العربية فى صورتها الحديثة ، وكانت الموضوعات التى طرقها الكتاب بعد شيوع رواية « وقائع تليماك » هى اصلاح الحال والنهوض بالمجتمع ثقافيا وسياسيا واجتماعيا ، وضع هذا فى مقامات محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام » التى نهجت هذا النهج فى النقد الهادف لحياتنا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

ثم ان صياغة القصة الغربية كانت مختلفة عن صياغة المقامة ، فالقصة الغربية عمقها وهدفها وفكرتها تتضح بأسلوب مسترسل على السجية من غير تكلف للفظ ومن غير تصنع لكلمة - على حين كانت المقامة العربية في صياغتها لا تعطى المعنى حقه من العمق والايضاح لأن الجانب الأكبر منها كان يميل كاتبها فيه الى ترصيع ألفاظ أو تنميق عبارات على حساب المعنى والفكرة والهدف . وهكذا كان لاطلاع الكتاب العرب على هذه الصياغة البناءة للفكرة والموضوع في الأدب الروائي الغربي أثر كبير في تجديد الصياغة للفكرة والموضوع في الأدب العربي على أساس توضيح المعنى ، وتجسيم الهدف ، وبذر بذور الإصلاح ، ظهر هذا كله في الأجيال التي تلاحت بعد رفاعة الطهطاوى مما سنراه في صفحات قادمة بخاصة عند محمد المويلحي ومحمد لطفى جمعة . وأكبر من تأثير برواية « وقائع تليماك من الجيل الذى أتى بعد الطهطاوى الكاتب « عائشة التيمورية » فى قصتها « نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال » التى سنبحثها فى أول الفصل الثالث .

وننتقل من موضوع نقله رفاعة الطهطاوى من الأدب الغربى الى الأدب العربى فى صورة غربية على هيئة رواية قصصية الى موضوع غربى أيضا نقله كاتب آخر هو عبد الله فكرى ولكن فى صورة ليست غربية ، بل هى غربية على هيئة المقامة . وقد سمي عبد الله فكرى موضوعه هذا باسم « المقامة الفكرية السنية فى المملكة الباطنية (١) » وقد عنر عبد الله على موضوع مقامته هذه حين سفره الى القسطنطينية وكان مكتوبا باللغة

(١) « المقامة الفكرية السنية فى المملكة الباطنية » تعريب الأديب واللوزعى اللبيب حضرة عبد الله فكرى بك وكيل ديوان المكاتب الأهلية المصرية - الطبعة الثانية بمطبعة المدارس الملكية افتتاح سنة ١٢٩٠ هـ معارة من دار الكتب «ز» ١٤٩٣٨ .

التركية ومنقولاً (١) عن بعض الألسن الأجنبية فنقله هو من التركية الى العربية بصورة مقامة أدبية .

والراوى فى هذه المقامة هو أبو المقال بن ذاكر ينقله عن الخيال ابن خاطر ، واسم الراوى المذكور ينطوى على القول والذكر . فكأن الراوى حين يتحدث ويقول فانه يعظ ويذكر . وكذلك فان المنقول عنه وهو الخيال بن خاطر ذكر بهذا الاسم للصلة المتينة بين الخيال والخطر معاً وبين حوادث المقامة التى تعتمد على تجوال الخيال فى عالم الباطن .

يتجول الخيال فى عالم الباطن مع دليل يسمى الكياسة ويشاهدان معاً الملك « العقل » ومعه الوزير الناصح الرشيد « البصيرة » ، والجلس الحائن « الهوى » - ويرى الخيال فى حدود هذه المملكة كثيراً من المتناقضات ، فمرة يخضع العقل للبصيرة ، ومرات يخضع للهوى . والخيال فى هذا كله يسأل الكياسة عما غمض عليه والكياسة تجيبه وتشرح له . ويختم العرب هذه المقامة بقوله بعد انتهاء الخيال من جولته فى مملكة الباطن « فعدت من حيث أتيت » وقد وعيت كل ما رأيت ، وأردت أن يبقى تبصرة (٢) للأنام ، فحكيت ما رأيته بالتمام .

ويقول بعض الباحثين (٣) : « ان عبد الله فكرى بمقامته هذه قد صاغ فى قالب المقامة العربية القديمة قصة قصيرة » .

وهذا القول مبنى على أساس أن المترجم قد جنح الى الخيال فى

(١) أنظر المقامة ص ٢

(٢) أنظر المقامة ص ٣٠

(٣) Geschichte der Arabischen Litteratur-Brockelmann, (٣)

S.I., p. 721.

تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ذيل ١ ص ٧٢١ يقوم بنقله الى العربية الآن الدكتور عبد الحليم النجار .

رسمة للشخصيات التي لا تتقيد بالآن ولا تتقيد بالمكان ، وهي شخصيات رمزية يجسدها المؤلف ويجعلها تأكل وتشرب وتلهو وتلعب وتنطق وتستهي وترضى وتغضب • وانطاق الحيوان والنبات والجماد رمز في الأدب معروف منذ القدم - وفي القرآن الكريم أمثلة لهذا ، وفي كتاب كليله ودمنة وفي مقامات (١) السيوطي تجسيد لما لا يعقل ، ولكن عبد الله فكرى يختلف عن هذا كله حين يجسد الحقائق المجردة الفلسفية • وإذا بحثنا عن الفرق مثلا بين تجسيد السيوطي وتجسيد عبد الله فكرى نجد أن الثاني يجسد الحقائق المجردة الفلسفية ، أما الأول فكان يجسد النباتات الملموسة كالورود والرياحين والفواكه فحسب ، ولم يجسد حقيقة الشجاعة مثلا أو الغضب أو غير هذا من المجردات الفلسفية التي أنطقها عبد الله فكرى المترجم لهذه المقامة وأكثر بها من المفاجآت التي أثارت التشويق وجذبت انتباه القارئ وجعلته حريصا على أن يعرف النهاية •

وهذه الميزات الموجودة جعلت هذه المقامة عند المترجم تتحول من مجرد مقامة - وإن كانت فكرتها من أصل أجنبي - إلى قصة عصرية حديثة بها من مقومات القصة الشيء الكثير ؛ ففيها موضوع ، وفكرة ، وشخصيات ، وحوار ، وعقدة ، وحلها يجمع بين هذه العناصر عنصر التشويق • غير أن لغة عبد الله فكرى وإن كانت قادرة على التصوير كما هي قادرة على التعبير فإنها قد قيدت انطلاقها بسجع ومحسنات وتزيين لفظ وبديعيات مما ضيق من نطاق التصوير ، وحد من حرية التعبير •

وهو لا يتقيد بهذا الأسلوب في كل ما كتبه ، إنما نراه يتحرر منه (٢) في الموضوعات العلمية والثقافية ويكتب بالأسلوب المرسل الذي لا تقيد فيه •

(١) انظر الفصل الأول ص ١٤

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - عباس العقاد - مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٣٧ •

ومقامة عبد الله فكرى تظهر فيها الثقافة الاسلامية ، فهو كبير
الاستشهاد بالقرآن الكريم ، وبحكم من سقوه ، وأشعارهم •

وقد نسب هذه المقامة إليه حين سماها (المقامة الفكرية) نسبة الى
اسمه عبد الله فكرى والمقامة وان كانت مترجمة الا أن الصياغة وطريقة
الرواية قام بهما المترجم نفسه • وهكذا تكاد تكون هذه المقامة ملكا
لـ « عبد الله فكرى » ولا يملك المؤلف الأصلي الا الفكرة •

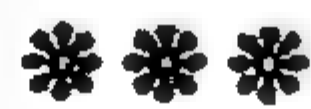
وتعتبر هذه المقامة خطوة أخرى متقدمة عما سبقها من مقامات
مشابهة لها وقد رأينا الفرق في تجسيد الشخصيات بينها وبين تجسيد
شخصيات بعض مقامات السيوطي • والآن حينما نقارن بينها وبين مقامات
عبد اللطيف البربر - المتأخر عن السيوطي والسابق لـ « عبد الله فكرى » ،
زمننا - نجد أن وجه الشبه يبدو في أن حوادث كل من مقاماتهما يسببها
الخيال ، وتحكم فيها الأحلام ، فمقامات البربر تدور حوادثها في عالم
الأحلام ، ومقامة عبد الله فكرى يرويها الخيال • وكذلك فإن « مقامة في
المفاخرة بين الماء والهواء لـ أحمد عبد اللطيف البربر » بها تجسيد
للحقائق الفلسفية المجردة ، فهو يجسد الخيال ويجسد الفكر وحتى
لا يفرق في الاغراب قال في نهاية مقامته هذه « ثم رجعت •• من عالم
الخيال الى عالم الاحساس فلم أر أحدا ممن رأيته •• فعلمت أن الدنيا
كلها خيال وبريق خلب وآل ، والناس كلهم نيام ، وما يرونه في الدنيا
أضغاث أحلام •• - فكما تجول الخيال في مقامة « المفاخرة » هذه مع
الفكر ومع أحمد عبد اللطيف البربر نفسه فكذلك في مقامة عبد الله فكرى
نجد أن الخيال هو الذى يتجول ولكن مع الكياسة - والفرق بين تجوال
الخيال عند البربر وتجوّاله عند عبد الله فكرى أن الخيال عند الأول تجول
في الرياض والحدائق الغناء ، وأن الخيال عند الثانى قد تجول في
مملكة الباطن •

هذه التشابه القوية بين مقامات البربر ومقامة عبد الله فكرى

تجعلنا نشك في أنه نقلها عن لغة أجنبية بل انه ألفها قياسا على مقامات البربر هذه ، وقد يكون عامل التقية والخشية من الحكام هو الذي دفعه الى أن يقول انه ترجمها وزيادة في التمويه قال انه عثر عليها حين سافر الى القسطنطينية وكانت باللغة التركية ولم تكن هذه المقامة أصلا - أيضا - مؤلفة باللغة التركية ، ولكنها كانت مترجمة عن لغة أجنبية أخرى وهكذا دار عبد الله فكرى فى حلقة مفرغة حتى لا يكون مشغولا عما كتب فيها من تربية للملوك والحكام • ومنجد فى صفحات تاليات أن محمد المويلحى سيدير حوادث « حديث عيسى بن هشام » فى عالم الأحلام ، أيضا •

ووجه الخلاف يبدو أيضا فى كون البربر فيلسوفا متصوفا يستفتى روحه وينهج نهج المتصوفين فى اتخاذ رواد لهم ينصحونهم ويذكرونهم • وكان الرائد فى مقامات البربر هو البدوى (١) المتصوف • أما عبد الله فكرى فكان فيلسوفا عقليا يستفتى عقله ويتحكم فى سبك الأحداث تحكما عقليا •

أما التقيد بالأسلوب المسجوع فكلاهما يأخذ منه بنصيب ، الا أن عبد الله فكرى أكثر تحملا وأشملا احاطة بحكم ثقافته المتعددة وتقدم عصره •



ونسبى بالأسلوب المسجوع الذى تقيد به عبد الله فكرى فى مقامته أسلوب محمد عثمان جلال فى رواية « الأمانى والمئة فى حديث قبول وورد جنة » (٢) ، التى ترجمها عن الكاتب الفرنسى برناردى سان بير ، وهى قصة رومانتيكية عاطفية تقوم على ابراز مقدار ما يمكنه العاشق المقيم لمن

(١) راجع مقامات البربر •
(٢) « الأمانى والمئة » طبعة المطبعة الوطنية سنة ١٢٨٨ •

عشق وأحب ؛ فحينما غرقت ورد جنة مات من أجلها قبول ثم لحقت بهما
الأمان ، فالخادمان ، حتى الكلب الذى كان يعيش مع أسرتى العاشقين
مات حزنا وكمدا . وقد اختارها المترجم لترجمتها ؛ لأنها مملوءة بالعبر ،
ولأنه من المؤمنين بالرسالة الخالدة التى تقوم بها القصة فى ميادين
التذكرة (١) والتفكرة .

والمعين الفرنسى هو الذى كان يعترف منه الأستاذ رفاعة الطهطاوى
وتلميذه محمد عثمان جلال ، وقد رأينا المحاولة الأولى فى ميدان الترجمة
القصصية عند الطهطاوى فى « وقائع تليماك » ، وكانت المحاولة الثانية هى
تلك التى قام بها محمد عثمان جلال . ولم يتقيد الطهطاوى فى ترجمته
الا بالفكرة والمعنى . أما محمد عثمان جلال فى « الأمانى والمئة » فقد
تقيد بالموضوع والشكل ، وان كان قد تصرف فى الأسماء وحولها من
فرنسية الى عربية لتلائم الذوق العربى ، « قبول » فى الأصل الفرنسى
سماء « قبول » ، وفرجينيا سماها « ورد جنة » . وقد أجهد المترجم
نفسه فى اختيار هذين الاسمين العربيين الشبهين بالاسمين الفرنسيين .
ولم يقتصر فى ترجمته على أسماء الأشخاص انما أيضا عرب أسماء
الأمكنة . ولم يكن الطهطاوى قبله بمستطيع القدرة على ترجمة أسماء
الأشخاص والامكنة ؛ لأن « وقائع تليماك » التى ترجمها عن الفرنسية
كانت مبنية على أساس أسطورة يونانية ، فلم يتسن له مثلا أن يغير أسماء
تليماك ، أو منظور ؛ أو عولس ؛ أو كاليبسو ، والا فبماذا كان يسميها؟
فهذا وجه من أوجه الاختلاف بين الترجمة عند الطهطاوى والترجمة
عند محمد عثمان جلال ، فالأول يبقى الأسماء على ما كانت عليه فى
الأصل ، والثانى يترجمها . وهذه الترجمة لم تكن مقصورة على الأمانى
والمئة ، فحسب ، وانما استعملها أيضا فى كل ما ترجمه . وهو قد ترجم

(١) انظر « الأمانى والمئة » ص ٢ .

أيضاً كثيراً من الأدب الفرنسى المسرحى ، وعولجت رواياته المسرحية التى ترجمها على المسرح المصرى • وما زالت « الشيخ متلوف » التى ترجمها عن الكاتب الفرنسى موليير تمثل على مسرحنا حتى الآن • وهو فى بعض ترجماته يستعمل اللغة العامية وسيلة للتعبير ، كما وجدنا ذلك فى « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » والأربع روايات من نخب التياترات • •

وكان لاستعمال محمد عثمان جلال اللغة العامية أثر فىمن أتى بعده ؛ فها هو ذا محمد حسين هيكل فى باكورة إنتاجه القصصى « زينب » التى نشرها سنة ١٩١٤ يثقلها بالتعبيرات العامية التى ما كان هيكل يجرؤ على استخدامها لو لم يكن هناك سابق له فى هذا المجال •

ولم يكن الطهطاوى فى أى مؤلف له أو مترجم ليجرؤ على استخدام اللغة العامية ؛ لأنه الرائد فى ميدان الترجمة القصصية ينظر اليه من يأتى بعده بعين التقدير • ولو أنه كان قد استخدمها لتحول مجرى الترجمة القصصية الى هذا المجرى العامى ، ولم يكن من الرعيل الأول الذين يشار اليهم بالبنان ، ولأن هذه الدعوى لم يكن هناك ما يدعمها لأنها تنقيد بحدود الزمان والمكان ، بعكس الفصحى المنطلقة والمتشرة فى كل عصر وفى كل بيئة •

و « الأمانى والمئة » ترجمت الى العربية الفصيحة ، وكانت هى الوحيدة من مترجماته التى عبر فيها بهذه اللغة الفصيحة ، والملاحظ أيضاً أنه يستخدم اللغة العامية فى مترجماته المسرحية ، بل قد خاض ميدان التأليف المسرحى مستخدماً العامية فى مسرحيته « الخدامين والمخدمين » ؛ وهى تتكون من فصلين يعنى فيهما على المخدمين الذين يحرضون الخدم على خيانة سادتهم •

ووجه آخر يختلف فيه محمد عثمان عن رفاعة الطهطاوى من

ناحية الأسلوب ، فالطهطاوى فى أسلوبه كان بعيدا نسيا عن تكلفات لفظية ومحسنات بدعية ملأ بها محمد عثمان جلال « الأمانى والمنة » ، كذلك فن المطلع على روح الأسلوبين يجد أن أسلوب محمد عثمان جلال به شاعرية رقيقة تسحر العاطفة ، والطهطاوى فى أسلوبه لم يكن شاعريا بل كان يميل الى مخاطبة العقل بأسلوب تقريرى .

وكان الطهطاوى فى اختياره « لوقائع تليماك » مصلحا و أدبيا معاً فى حين كان محمد عثمان جلال أدبيا فقط فى « الأمانى والمنة » ، وذلك لأن الأول حين ترجم « وقائع تليماك » كان يرمى من وراء ذلك الى اصلاح المجتمع مع المتعة الفنية ، أما محمد عثمان جلال ، وان كان يرمى الى أن يعتبر الانسان ويتعظ ويتفكر ، الا أن المتعة والتسلية هما الهدفان المتميزان عنده . والمقامة العربية كما تركت أثرها فى أسلوب عبد الله فكرى فقد تركت كذلك أثرها فى أسلوب محمد عثمان جلال فى هذا السجع المتراكم والبديع المتراحم . وهكذا أخذ محمد عثمان جلال من اطار المقامة ذى الأضلاع الأربعة زينة لفظية ، ولولا أنه لم يتكلف ولم يتصنع لهذه الزينة لاخفت هذه الشاعرية الرقيقة النابعة من ذاته التى انفلتت بأحداث هذه الرواية الرومانتيكية الحزينة كما تأثر بها المنفلوطى فيما بعد وكتبها تحت عنوان « الفضيلة » أو « بول وفرجينى » .

الفصل الثاني

القسم الثاني

ناصر اليازجي
أحمد فارس الشاديق

عاصر الطهطاوى أديب عربى شامى هو الشيخ ناصيف اليازجى
(توفى سنة ١٨٧١ م) • ويهمننا مما كتبه مقاماته « مجمع البحرين » (١)
التي نسج فيها نسج الهمذاني والحريري وجعل لها راوية هو سهيل
ابن عباد ، وبطلا وهو ميمون بن خزام • ولكنه اخترع شخصيتين
ثانويتين هما ليلي بنت ميمون ورجب غلامه يشاركان البطل في الاحتيال
والكديّة •

وعدد مقامات اليازجى فى مجمع البحرين ستون مقامة تقوم كلها
على الكديه مع اختلاف تنوع شخصية البطل الخزامى ؛ فمقامة تين أدبه،
وأخرى تحيط بفقته ، وثالثة تشير الى نسكه • وقد اتخذ الخزامى الأدب
والفقه والنسك وسائل للحصول على المال فى هيئة لطيفة ، وسرعة بديهة ،
وجمال ارتجال • واليازجى يرتب مقاماته ترتيبا زمنيا ؛ فهو لا يسير فى
مقاماته الا بعد أن يعرفنا فى المقامة الأولى « البدوية » بالراوية والبطل
وغلامه وابنته ، ثم يسير بنا فى مقاماته ويبدأ المقامات دائما بقوله « حكى »
أو « أخبر » أو « قال » أو « حدث » أو « روى » • ثم يسرد لنا فى
أسلوب الحكاية الذى وجدناه عند الهمذاني والحريري بعضا من حيل
ميمون • وقد اتسع نطاق الاحتيال فى مقامات اليازجى ، فبعد أن كان
البطل وحده هو الذى يقوم بالاحتيال فى معظم الأحوال عند الهمذاني
والحريري نجد أن اليازجى يشرك شخصيتين جديدتين فى عملية الاحتيال

(١) « مجمع البحرين » ناصف اليازجى : بيروت مكتبة ، صادر
سنة ١٩٢٤ •

مع الخزامى • وقد أكسب تعدد الشخصيات عند اليازجى مقاماته مرونة وحركة وصنع حوادثها بصبغة فيها شيء من الجاذبية • وهذا هو الانفراد الوحيد الذى تتميز به مقامات اليازجى على مقامات الهمداني والحريرى ويجعلها تقترب من بعض قصص الشطار فى « ألف ليلة وليلة » ؛ قصة « على الزبيق » مثلا • وكانت ليلي بنت ميمون تقوم بدور زينب النصابة فى مثل « المقامة الحلية » (١) ؛ فقد احتالت على فتى حلبي أغرته بجمالها واستعدته على ميمون والدها الذى كان يدعى أنه أعجمى لا ينطق العربية • وأدخلت ليلي فى روع هذا الفتى أن الأعجمى قد قابلها « وفافا لا وفافا » وأراد أن يغريها بالمال ولكنها نفرت منه وهى تريد الآن الهرب مع فتاها الذى شغفها حبا • ثم يدعى الشيخ الأعجمى « ميمون » بأنه قد اعتراه صدام ففهمت ليلي من اشارته هذه أنه يريد أن يسير الى بيته • ويروى الراوى بقية هذه الحيلة فيقول ان الفتى الحلبي قد أركب الأعجمى على برذون له • واختلى بليلى بعد ذلك غير شاعرين به (أى بالراوى) حين كان يتجسس عليهما ليرى ما حدث وما سيحدث ، ثم اصطحبت ليلي صيدها الثمين الى المنزل والراوى وراءهما سرا ، وعندما وصلا الى هناك رجته أن يجمع مالها من الأشياء حتى يهربا معا ليتزوجا • ثم خرجت بحجة شراء بعض الطعام تاركة الفتى وحيدا واذا بميمون يظهر فجأة منهما الفتى بالسرقة • فيشتري الفتى نفسه بكل الدنانير التى يملكها مقسما على ألا يتعرض لبنات الأعجام مرة أخرى • وفى مقامة أخرى هى « المقامة الصورية » (٢) تفتن ليلي قاضى مدينة صور ببلاغتها وجمالها حين أتت اليه تدعى أن أباه لا يريد أن يزوجهما لأنه فقير فيرق قلب القاضى لها ويهب الشيخ الثمين من الدنانير فيأخذها ويخرج • أما ليلي فبيعت القاضى معها من حشمه من ينطلق بها الى داره لضمها الى حرمة •

(١) أنظر « المقامة التاسعة »

(٢) المقامة السادسة عشرة •

ولكن الفتاة تقاقل الرسول وتهرب منه وتتضم الى أبيها الذي كان قد أزال تنكره ، وهكذا تحتال ليلي مع أبيها في مثل « المقامة الموصلية » ، (١) و « المقامة الانطاكية » ، (٢) وتقوم بدور زينب المحتالة ودليلة النصابة في ألف ليلة وليلة .

فكما تأثر اليازجي بالمقامات القديمة في تقيده بأضلاعها (٣) الأربعة فانه أيضا قد اقتبس من ألف ليلة وليلة بعض حيل شخصياتها النسائية على الخصوص . ولم نجد في مقامات الهمداني أو الحريري شخصية نسائية تقوم بمثل هذه الحيل الجرئية والمتكررة التي كانت تقوم بها ليلي في « مجمع البحرين » .

و « مجمع البحرين » اسم على غير مسمى ، فاليازجي كان يريد أن يطور (٤) المقامة ويجمع فيها بين بحر القديم وبحر الحديث في « مجمع البحرين » ولكنه لم يأت الا بالقديم مكررا في ثوب وان ظهرت به كثير من الزر كشة اللفظية الا أنها بدت كالرقع فشوهت جماله القديم وأخلقت جديده . ولم يعالج (٥) في مقاماته أى موضوع اجتماعى بقض

(١) المقامة الثالثة والعشرون .

(٢) المقامة الخامسة والثلاثون .

(٣) انظر مقدمة الرسالة ص ١١ ، ١٢ .

(٤) قال اليازجي في المقدمة « وقد تحررت أن أجمع فيها ما اسنطعت من الفوائد والقواعد والغرائب والشوارد والأمثال والحكم والقصص التي يجرى بها القلم وتسمى لها القدم » .
فكانه أراد أن يجمع في مقاماته عناصر القصة الحديثة على أساس من القديم البحت ولكننا لم نجد جديدا عنده فمقامته هي مقامة الهمداني والحريري ولولا تحديد المقامات بأسماء مؤلفيها لقلنا ان الهمداني والحريري أحيا من جديد في عصر اليازجي .

(٥) تحت عنوان « الشيخ ناصيف اليازجي ومجمع البحرين » في بداية « مجمع البحرين » طبعة دار صادر للطباعة ببيروت سنة ١٩٥٨ يذكر « عيسى سابا » أن ناصيف اليازجي عرض في المقامة الحجازية « المقامة الحجازية » المقامة الثانية ، الى الحياة الاجتماعية في البلاد العربية ، ولكن =

مضجع المجتمع في عصره كما صنع المويلحي بعده ، بل كل الذي فعله في موضوعاته هو تكرار حيل أبي الفتح الاسكندري وأبي زيد السروجي ممثلة عنده في شخصية بطله الخزامي وبنته ليلى وعلامة رجب . وذكر بعض المشكلات (١) النحوية والصرفية وحلها ، وانشاد الشعر على لسان الخزامي مثل قوله :

أنا الخزامي سليل العرب
أذهب بين الناس كل مذهب
وألبس الجدد ثياب اللعب
وأستقي من كل برق خلب (٢)

ولكن أبعث القديم من جديد من غير تجديد شيء يؤخذ به المرء ؟
إذا كان البعث في عصر كمصر اليازجي انحطت فيه اللغة وانصرف أهلها عنها بفعل سيطرة الأجنبي وتفوقه ، فمن أوجب الواجبات على الكتاب والأدباء أن يقوموا بأحياء قديمهم ويفتخروا بتليدهم ليصروا به أهل الرأي والبصيرة ، وحتى لا ينصرفوا الى اللغات الأجنبية باهمال العربية .
ويجب أيضا أن يكون بعث القديم خاضعا لسنن التطور وقوانين التغير .
وقد قام اليازجي بالشرط الأول ، وهو احياء القديم ، ولم يكن احياء مشوبا بجديد ، فكانت صحوة المقامة عنده كصحوة الموت ، ولم تقم بهذه الصورة بعده أبداً لأنها كما أحييت على يديه ماتت على يديه أيضا ، ونمت المقامة عند غيره وعند من أتى بعده بصورة جديدة مختلفة عن الصورة القديمة مما يناسب العصر ويجعل للأدب هدفا انسانيا غايته أولا وأخيراً الانسان .

= حينما رجعنا الى هذه المقامة والى غيرها وجدنا أن المؤلف تكلم كلاما مكررا عن عدم قدرة البطل على تزويج ابنه لأنه لا يملك الامهار ، فهو لم يتكلم عن المهر كمشكلة اجتماعية ولكنه قلد من سبقه من المقاميين في تصنع البطل الفقر والحاجة الى استلاب أموال المقتدرين .
(١) المقامة السوادية (المقامة الرابعة والخمسون) .
(٢) المقامة الأولى (البدوية) .

واليازجى يعترف فى مقدمة مقاماته بأنه مقلد : « اتى قد تطلعت على مقام أهل الأدب من أئمة العرب بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ، ، وفى نهاية مقاماته الستين يتلمس الأعذار ؛ لأن التقصير خارج عن ارادته ، وذلك لعدم وقوفه على أستاذ فى علم من العلوم .

واليازجى لا يكرر الاعتذار عن تواضع منه فحسب ، وإنما يحس فعلا بأن المقلد ليس كالمبتدع ، وأن الحاكى ليس كالمخترع .

وعلى كل فإن رسالة احياء القديم - حتى من غير تجديد فى عصر كعصر اليازجى - كانت خطوة تقدمية لم يكن لها أثر عند اليازجى فحسب ، ولكنها أثرت أيضا فى غيره ، وإذا كنا لم نجد جديداً عنده فإن غيره من المعاصرين له ومن أتى بعده قد أكمل هذا النقص وسد هذا الخلل .

وأديب شامى آخر هو « أحمد فارس الشادياق » ، نلتقى به فى كتابه (١) « الساق على الساق فيما هو الفاريق » كُتب أثناء رحلته الى أوروبا ولم يكن قد اعتنق الاسلام بعد لأنه على أساس رأى بعض الباحثين قد اعتنق الاسلام فى الآستانة بعد قبوله لوظيفة المترجم (سنة ١٨٥٥ م سنة ١٢٧٠ هـ) - وقد طبع الكتاب أول ما طبع (٢) فى باريس سنة ١٨٥٢ ، فكان « الساق » قد انتهى مؤلفه منه قبل أن يسلم بثلاث سنوات . واهتمامنا بالدين بالنسبة للشادياق راجع الى أنه مر من أجله بأزمات عنيفة أثرت فى روح كتابته وفى نقده لبعض الطوائف الدينية وتحيز بعض رجال الدين ضده كما سنرى .

(١) مطبعة الفنون الوطنية بشارع كوبرى قصر النيل . وللساق عنوان آخر هو « أيام وشهور وأعوام فى عجم العرب والأعجام » .
(٢) اقرأ عن اسلام الشادياق بالتفصيل فى كتاب « أحمد فارس الشادياق وآراؤه اللغوية والأدبية » ، محاضرات ألقاها الدكتور « محمد أحمد خلف الله » على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية - جامعة الدول العربية سنة ١٩٥٥ فصل الأزمات الدينية من ص ٥٢ - ٧٠ ، وقد شارك المؤلف فى هذا رأى كاتب مادة « أحمد فارس الشادياق » فى دائرة المعارف الاسلامية .

وقد ظهر كتاب « الساق على الساق » في جزئين ، كل جزء كتابان ، فكأن هذا الكتاب أربعة كتب ، وليست هناك حدود فكرية فاصلة بين كل كتاب وآخر ، بل المرجح أنه عندما كان ينتهي من الفصل العشرين يجعله أيضا نهاية لكل كتاب من كتبه الأربعة . وقد ألف الكاتب كتابه هذا وجعل له هدفين (١) : الأول ، هو إبراز غرائب اللغة العربية ، والثاني هو ذكر محامد النساء ومذامهن .

أما عن الهدف الأول فقد طغى على كل فصل من الفصول ؛ فهو يورد عشرات (٢) المترادفات للكلمة الواحدة ويورد كثيراً من الألفاظ (٣) الغريبة بشكل ليس له مثل وطاقه ليست لها حدود ، فكتابه عبارة عن معجم للمترادفات والمفردات ولولا أنه أشار في كتابه الى الهدف الثاني من قريب تارة ومن بعيد تارات لألحق هذا الكتاب بكتب اللغة وأبعد عن كتب الأدب ؛ فكأن الشادياق وناصيف اليازجي يلتقيان في هذه الناحية اللغوية البحتة : الأول يورد كثيراً من المترادفات والألفاظ الغريبة حتى لا تضع في موجه الجديد ، بل يؤلف كتابا يقتل فيه ألفاظ القاموس بحثا ويسميه « الجاسوس على القاموس » . والثاني ينقل لنا المقامة القديمة نقلا يهدف الى الاهتمام باللغة والألفاظ قبل أن يهتم بالموضوع والمادة .

والسر في اهتمام أدباء الشام هذا الاهتمام المثمر باللغة العربية وألفاظها وتراكيبها راجع الى كثرة احتكاكهم بالثقافات الأجنبية الأخرى احتكاكا مباشرا مشمرا مما جعلهم يتشبهون أكثر من غيرهم بالمحافظة على القديم في لفظه واطاره ، بل في مضمونه .

وللكتاب عنوانان مسجوعان ؛ فيظن القارئ لأول وهلة أنه سيقف

(١) انظر تنبيه مؤلف «الساق» في كتابه ج١ ص ١

(٢) انظر ج١ ص ١١ - ١٢ ، ١٦٣ - ١٦٤ ، ج٢ ص ٦٣ - ٦٥

(٣) انظر ج١ ص ١٠١ - ١٠٥ ، ج٢ ص ٢٤٨ - ٢٥١

أمام سجل للمحسنات البديعة ، ولكنه يدهش حين يرى المؤلف يهاجم السجع والساجعين في كثير من فصول هذا الكتاب ، ثم يلتزم الكاتب هذا السجع وذلك البديع في مقاماته الأربع دون بقية الفصول التي خطا فيها المؤلف خطوات واسعة ، وكانت تمتاز برقتها ، وحسن طلاوتها ، وتأثير نفسه المرح في نفسية القارئ .

وكتابه تأريخ حياته ، وقد سمي نفسه فيه بالفاريق - وهو أول (١) كتاب في العربية قام فيه مؤلف عربي بترجمة حياته .

والبطل في « الساق » هو الفاريق ؛ تدور حوله جميع حوادثه . وقد هاجم المؤلف فيه كثيراً من الأوضاع التي كانت سائدة في عصره ، وشدد من هجومه على الترك ، ونهى على العرب ما يرفلون فيه من ثياب الذل والمهانة . . وكذلك فقد وصف كثيراً من البلدان التي زارها ، وعدد عادات أهلها ، وبين ما يتحلون به من أخلاق وعادات في هيئة مقارنات بينها وبين البلاد الشرقية ، وهاجم ما لم يعجبه من النفاق السائد في مجتمع الشرق . وقد حارب القسس الشرقيين مما جلب عليه سخط بعض الباحثين منهم .

والساق على الساق به أربع مقامات ، كل مقامة منها تحتل الفصل الثالث عشر في كل كتاب من كتبه الأربعة . وليس هناك سر وراء اختياره كتابة كل مقامة من مقاماته الأربع في الفصل الثالث عشر ، بل انه كان قد عود نفسه وقلمه أن يوالى السجع في كل فصل يحمل رقم الثالث عشر كما (٢) يقول .

وهذه المقامات الأربع سلك فيها نسلك المقامين السابقين ؛ فقد جعل

(١) « أحمد فارس الشادياق » آراؤه اللغوية والأدبية ، - محمد أحمد خلف الله .

(٢) « الساق على الساق » ج ٢ الفصل الثالث عشر ص ٢٢٢ .

لمقاماته راوية هو « الهارس بن هشام » هكذا مكتوبة - ويظن هو الفاريابي نفسه . وكذلك فان سار على نهج الكلام المسجوع ، أما الموضوع فيختلف لأن موضوعات هذه المقامات الأربع موضوعات نقدية تساير موضوعات باقى الفصول فى الكتاب .

فالشادياق فى المقامة الأولى يتقد جهل المطارنة ومعلمى الصبية والفقهاء والشعراء والكتاب ؛ وذلك حين وضع هؤلاء الجهابذة أمام مشكلة هى الموازنة بين حالتى بؤس المرء ونعيمه منذ كونه طفلا الى أن يصير كهلا ثم شيخا فحلا على لسان الراوى قرأها فى كتاب لأبى رشد نهبة بن حزم ليوحى اليه بالرأى الأصوب والقول الأسد . وليس هنا بد من الاستعانة بنص ما ورد فى هذه المقامة لنرى أسلوب المؤلف ومدى قدرته على إثارة السخرية ممن نصبوا أنفسهم لينالوا الدنيا والدين .

يقول المطران : « (١) ما لحت مغزاهما ، ولا دريت فحواهما ، .

أما معلم الصبيان فيقول : « (٢) ان شئت أن تعرف أى القولين أرجح وأصدق وأصح فزن الجدولين دون جلد الكتاب فى ميزان فما رجح منهما فهو الراجح ، ما اختلف فى ذا اثنان ، .

أما الفقيه فيقول : « (٣) فعندى أنه لا بد من عد ألفاظ القولين واحصاء حروف الجدولين ، فما كان منهما أكثر حروفا فهو أرجح وأحسن تأليفا ، .

أما الشاعر فيقول : « (٤) اصبر على ريشا أطالع ديوانى كله وأنصفحه جملة ، فان وجدت المديح فيه أكثر من الغزل كان الخير فى الدنيا أقل ، .

(١) انظر ج ١ ص ٨٢

(٢) ص ٨٢

(٣) ص ٨٣

(٤) ص ٨٣

أما كاتب الأمير فيقول : « (١) ان صبرت على في المستأنف شهراً
لا أقيد في دفترى ما ألقاه منه « من الأمير ، حلوا ومرا ، ونفعا وضرا ،
أفدتك الجواب » .

هذه اجابات حملة الأقلام ورجال الدين والعلم في القرن التاسع
عشر ، حاكها الشادياق ليبين مقدار تفشى الجهل في هذه الطائفة المختارة ،
فما بالنا اذن بعامة الناس .

فهذه المقامة ومثيلاتها وثيقة يعتمد عليها لمعرفة الحال الاجتماعية
والثقافية في العالم العربي في هذا القرن .

وتنتهى هذه المقامة بأن يتصل « الهارس بن هشام » الراوية بالفارياق
الذى يجيبه على سؤاله بعدة أبيات منها :

فليس دنيانا (٢) ، لأهل الخير
سوى بلاء دائم وخسر
يولد فيه العبد غير حر
وهكذا يموت رغما قادر

ويقول له ان عدوى الشر أفشى من عدوى الخير ، وان الأجرب قد
يعدى أهل مصر جميعا بخلاف الصحيح فانه لا يعدى أحدا من جيرانه .

ويمضى الشادياق في المقامة (٣) الثانية ليتحدث عن آراء الاسلام
والمسيحية واليهودية في اباحة الطلاق أو حظره .

والمقامة الثالثة (٤) يتحدث فيها الراوى عن مشاغبه زوجه معه ،
وخروجه من المنزل غضبان أسفا ، ورؤيته لانتى عشرة امرأة ، والتغزل
فيهن ، ثم الشكوى لهن ، فأجابته كل امرأة من هؤلاء النسوة بأنه ليس

(١) ص ٨٤

(٢) ص ٨٥

(٣) انظر ج ١ ص ٢٢٢

(٤) انظر ج ٢ ص ١٠٧

وحده الذى يلاقى من زوجه الضر ، بل ان كل زوج من أزواجهن قد قال الشعر لاحيا هاجيا للمرأة • وبعد ذلك قابل الراوى أزواج هؤلاء النسوة وتناقش معهم ، ثم مر الفاريق وأخبره الحارث بن هشام عن مشاجرته مع زوجته ، فارتجل له الفاريق شعراً ينصحه فيه بالصلح مع زوجه ، فذهب اليها وتوادعا من جديد •

والمقامة الرابعة (١) فى « الساق على الساق فيما هو الفاريق » يتحدث المؤلف على لسان الراوى فى الموازنة بين طيب عيش المحسن والعزب ، ثم ينتهى الأمر بأن تتعادل الكفتان عنده ، ولكن حين يستفتى الفاريق يجيبه بأبيات شعرية يفهم منها تفضيله المحسن وطيب عيشه •

مقامات أربع تحتل أربعة فصول من ثمانين فصلاً كتبها الشادياق ، لاتكاد تفصل هذه المقامات فى موضوعاتها عن بقية الفصول ، ولكن الفارق بين فى النهج البديعى الذى انتهجه المؤلف فى مقاماته ليس غير •

فموضوعات المقامة عند الشادياق موضوعات حية جدية يناقشها بأسلوبه الخاص المملوء بالمداغة المتسم بالمجانة والخلاعة كما رأينا ذلك فى كل فصول كتابه •

وهو يبدأ كل مقامة من مقاماته الأربع بقوله « حدى الهارس بن هشام » ولا يكتبه « حدث الحارث بن هشام » ، والظاهر أن المؤلف وازن بين النطقين فاختار نطقاً له رنين فى أذنه حتى ولو كان مملوءاً بأخطاء كتابية على نطق صحيح ولكن ليس له رنين •

والساق بالنسبة للأدب الموجود فى القرن التاسع عشر يعتبر ذا رأس بارز فى عالم الطفرة المملوءة بالكلم المكشوف ، والقول غير المستور • ولعل هذا ناتج من عدم استقرار المؤلف نفسه فى حياته النفسية فقد غير عقيدته ومذهبه أكثر من مرة وارتحل فى بلاد كثيرة ولم يستقر فى

(١) انظر ج ٢ ص ٢٣٠

أى منها ، زار إنجلترا وفرنسا وتونس ومصر ، وكان له نشاط صحفى فى تركيا حين أصدر جريدة « الجوائب » ، لا مجال لذكره هنا .

ولغة الشادياق تلبس لكل حال لبوسها فمرة تبدو عصرية حينما يعالج موضوعات لا تحتاج الى تعمق فى المفردات والمترادفات وألفاظ المعاجم . وأخرى تبدو كأنها صيغت لأعرابى قح لم ير الحضر فى حياته . وهذه الأخيرة ظاهرة بادية فى أكثر فصوله ، ولعله أكثر من هذه اللغة القديمة ؛ لأنه لم يصطحب معه مرجعا غير القاموس كما قال : (١) ولذلك كانت اللغة عنده أداة للتعبير وليست وسيلة للتصوير أو التأثير .

أما النهج القصصى ، وان كان يبدو غير مكتمل فى بعض الفصول ذات الصبغة القصصية ، فان فى الكتاب فصولا (٢) تنطق أدبا قصصياً ولولا أن صياغة هذا الأدب قد انصهرت فى بوتقة اللغة التى تذهب الرونق الحضارى الحديث وتضيع الجاذبة الكاملة للاستغراق فى القراءة لوحدنا أنفسنا أمام قصة واقعية .

وكان الشادياق جريئاً فى مهاجمته (٣) للامتيازات الممنوحة للأجانب وعرض هذا الهجوم فى شكل قصصى حتى يتم الأثر دورته فى النفوس ؛ فموضوعاته موضوعات قصصية ، ولكن اللغة التى صيغت بها أبعدتها ان قليلا وان كثيرا عن القصة الناجحة .

(١) انظر ج ١ ص ١٣

(٢) انظر ج ١ فصل « فى أكلة وأكال » ص ٧٢ وقرأ كذلك
The Modern Arabic Short Story, by Dr. Abdel Aziz Abdel
Meguid, pp. 62-63.

(٣) انظر «الساق» ج ١ ص ٢٠٨ فصل «فى طبيب» .

الفصل الثاني

القسم الثالث

محمد المهدي الحفناوي - حسن العطار - رفاعه
الطهطاوي - علي مبارك - محمد الموليحي

عرضنا لتيار الترجمة فى القسم الأول من هذا الفصل (الثانى)
ثم فى القسم الثانى عرضنا لتيار الشامى الذى اتضحت فيه العودة الى
القديم من الناحية اللغوية . وفى هذا القسم الثالث نتحدث عن محمد
المهدى الحفناوى وحسن المطار وهما من رواد أوائل القرن التاسع عشر
فى القصة والمقامة ، وقد سبقا فى الوجود تيار الترجمة والتيار الشامى ؛
فهما لم يتأثرا بأى منهما - وتحدث كذلك عن الطهطاوى فى « تخلص
الابريز » وعلى مبارك فى « علم الدين » كمؤلفين لا كترجمين . وقد
تأثرا لا شك بموجات الأدب التى كانت سائدة فى عصرهما ، كما تأثر
بهما محمد المويلحى الذى ختم مقامات القرن التاسع عشر « بحديث
عيسى بن هشام » .

وأول كلامنا عن محمد المهدى الحفناوى فى مجموعته القصصيتين :
« تحفة المستيقظ العانس فى نزهة المستقيم والناعس - مقامات المارستان » .
ومجموعة مقامات المارستان ضعف حجم المجموعة الأولى « تحفة المستيقظ » ،
وقد قام المستشرق ج . ج . مارسل J.J. Marcel الذى كان مرافقا
لنابليون فى حملته على مصر سنة ١٧٩٨ - وكان مديراً للمطبعة النابوليونية
بها - بترجمة هاتين المجموعتين تحت عنوان « قصص الشيخ المهدى
Contes du Cheikh El-Mahdy والنسخة العربية غير موجودة
فى مكتبتنا العربية ، اما لأنها مفقودة أصلاً ، أو لأنها فى مكبات الغرب -
وقد تكون فى مكبات باريس ، وبخاصة وأن المترجم فرنسى ، ولم يصلنا
ما يدل على أن المؤلف انسان آخر غير الشيخ المهدى ، ومن ثم فانه ليس
أماننا الا أن نقبل هذه الحقيقة التى لم تنقصها حقيقة أخرى .

وقد أشاد مارسل بالمؤلف العربي عند سيدة فرنسية فى مقدمة الطبعة (١) الثانية ، وذكر على لسانه أنه يود أن ينضوى تحت لوائها متمتعاً برعيتها . وقد ذكر أيضاً فى تصديره لهذه الترجمة شيئاً عن تاريخ الشيخ المهدي وقال عنه انه كان ذا ميول أدبية ولم يكن ميالاً (٢) الى حمل السلاح عندما كان صغيراً ، وكان مسيحياً يدعى « هبة الله » ثم أسلم ورعاه سيده وسيد أبيه من قبله « سليمان الكاشف » ، ودخل الجامع الأزهر ، وظهر نبوغه فصار شيخاً من شيوخه ، وتمتع بسلطة قوية فى الادارة المدنية والدينية بالقاهرة . وكان متحرراً يتمتع بعقل حكيم (٣) عادل يلتمس أنوار المعرفة ، وهذا ما حياه الى مارسل وكان سبباً فى توطيد الصداقة بينهما . وقد ذكر الجبرتي (٤) فى تاريخه أن المهدي هذا كان سكرتيراً للديوان الذى حكمت به فرنسا مصر أيام الحملة الفرنسية .

وقد روى مارسل فى تصدير ترجمته أيضاً حكايتين عن الشيخ المهدي يبين لنا فيهما كيف أن الشيخ كان كثير المداعبة ولا يتحرج من التحلل من نصوص الدين . وقد حدثت فى حكاية مارسل الأولى مناقشة بينه وبين المهدي فى أمر الخمر ، وكان المهدي فيها عملياً حينما شرب الخمر بالرغم من أن مارسل أفحمه بأدلة قرآنية كثيرة تدل على تحريم الخمر . وفى الحكاية الثانية أخبرنا مارسل أن شيوخ الديوان اجتمعوا فى مأدبة أقامها لهم الفرنسيون بعد قمعهم لثورة الشعب القاهري عليهم ، وكيف أن المهدي كان مأكراً حينما تجاهل غضب الشيوخ الذين رأوا مشروباً غريباً لم يألفوه موضوعاً فى كؤوس أمامهم فرجحوا أن يكون هذا المشروب خمراً ، ولذلك تجنبوه ، بل أرادوا أن يغادروا المأدبة . الا أن الشيخ المهدي أشار اليهم بأن يظلوا مقيمين مكانهم حتى يتعرف الى حقيقة هذا

(١) Contes du Cheikh El-Mahdy, Paris, 1833, p. 3.

(٢) المصدر السابق ص ١١ ، ١٢

(٣) انظر تصدير

(٤) تاريخ الجبرتي « كتاب الشعب ٣١ » ص ٢٥٥

المشروب ، ثم ابتداءً هو بالتذوق وتبعه بقية الشيوخ ، وفي النهاية أعلن أن ما بالكثوس خمر ، ولكن وزره على الفرنسيين •

ونرجع الى مجموعتيه القصصيتين فرى أن المهدي ينكر أمام مارسل انكاراً « ناقصاً » أنه هو المؤلف ، ولكن مارسل يقول : « (١) وبرغم هذا الانكار الناقص فخط هذه النسخة ، وأسلوب المؤلف ، والأفكار الفلسفية المثورة في القصة ، كل هذا يؤيد أن رأيي كان مبنيًا على أساس ولم أتردد في اعلاني أن الشيخ المهدي هو المؤلف الحقيقي لهذه القصص •

فإذا تكلمنا عن هذه القصص فستكلم عنها على أساس أن المؤلف أديب مصري عاش في مصر وألفها في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر (توفي سنة ١٨١١) وقد أشار كثير من الباحثين (٢) الى أن محمد المهدي هو المؤلف ، وتكلموا عن قصصه على هذا الرأي • وقصص المهدي بينها وبين المقامة العربية القديمة وألف ليلة وليلة تشابه • هذا التشابه يبدو حين يقص عبد الرحمن الاسكندراني البطل على الشيخ المهدي هذه الأقاصيص كل أمسية قصة • وكان الاسكندراني يمثل دور شهرزاد في ألف ليلة وليلة والمهدي يمثل دور الملك شهریار •

وهذا التشابه بين قصص المهدي وألف ليلة وليلة لم يأخذ شكل القاص والمستمع في كل منهما فحسب ، انما سار المهدي أيضاً على نمط

(١) Contes du Cheikh El-Mahdy, p. 32, vol. 1.
Geschichte der Arabischen Litteratur-Brockelmann, ١ - ٢
S. 11, p. 911.

٢ - ب الاداب العربية في القرن التاسع عشر - لويس شيخو
ج ١ ص ٣١

٢ - ج نسخة مستعارة من مكتبة جامعة القاهرة / مكتبة ابراهيم حلمي

٢ - د Arabia and Mahomet, Extracts, p. 350.

٢ - ه الفن القصصي في الادب المصري الحديث « محمود حامد شوكت » ص ٣٨

ألف ليلة وليلة في عرض الموضوعات عرضاً وان كان الخيال لا يلعب فيه دوراً كبيراً فان تجسيمه ومبالغته في سرد بعض الحوادث التاريخية مما يقربها كثيراً من ألف ليلة وليلة في هذه الناحية . وقد وجدنا هنا واضحاً في الأمسية الأولى « الخليفة والعلماء والشيخ العجوز » حين طلب الخليفة هارون الرشيد من العلماء أن يحدثوه عن شيء يسره وفي الوقت نفسه يفيد ، ومن يخبره بهذا الشيء سيتمحه ألف دينار مكافأة له فلم ينل واحد من هؤلاء العلماء شيئاً لأنهم اذا كانوا قد أفادوا الرشيد فانهم لم يهبوه السرور كما كان يريد . وقد تطلب على هؤلاء العلماء شيخ عجوز أفاد الرشيد وسره سروراً عظيماً فتمحه فوق ما كان يحلم به .

وتمضي الأمسيات على هذا النمط يتحدث عبد الرحمن عن نفسه ثم يسرد قصة قرأها على خدمه أو عبيده أو أقاربه أو زوجته ويرجع في نهاية كل أمسية بالحديث عن نفسه ، وهو في أثناء حديثه عن نفسه يعطى صورة صادقة للعصر حين يدفع البريء غرماً باهظاً دون سبب كما حدث له هوحين ترك الخدم باب داره مفتوحاً فدفع للنائب مبلغاً كبيراً من المال ويقول : « اضطررت (١) لدفعها في الحال وأنا سعيد جداً لأنه لم يفرض على عقوبة أخرى أصعب من هذه وهكذا عرفت على حسابي هذين المثليين للحكيم »

« بدون الباب تصير الدار ملكاً للبدوى » .

« اذا تركت بابك مفتوحاً فتأكد أن الشيطان سيدخل منه »

فميزة قصص المهدي واضحة حين يرسم لنا هذه الصورة الصادقة للعصر التي كنا نجدها عند الهمداني ثم عند السيوطي وافقدناها عند أحمد عبد اللطيف البرير . والمهدي لا يعرض عرضاً صريحاً لمشكلات عصره ، ولكنه يلجأ الى التلميح دون التصريح وهذا التلميح به سخرية مقتضبة اللفظ ولكن مدلولها رحب واسع كما في عبارة (اضطررت

لدفعها « دفع الغرامة » ، فى الحال وأنا سعيد جداً) انه نقد عفيف لنظام ظالم فرضه الأتراك والمماليك ومن والا هم على شعب صابر ولكنه عنيد .

وهذا التشابه فى سرد بعض الأحداث التاريخية بين قصص المهدي وألف ليلة وليلة راجع الى أن المهدي كان قد تأثر بخطوات ألف ليلة وليلة خطوة خطوة ودرسها دراسة واعية ، يدل على هذا ما قاله المهدي لما رسل حين سأله عن كتاب « ألف ليلة وليلة » : هو كتاب قديم (١) أكثر مما يعتقد الناس عموماً ، ولكنه مر بأيد كثيرة وقد تقح وأطيل فيه ووجدت عدة مرات فى أجزاء كثيرة منه - وقد كان أنموذجاً لكتب عدة ألفت على نسقه وأملك بين كتب نسخة من هذا النوع « يقصد نسخته » « تحفة المستيقظ » فقصصه سارت على نهج ألف ليلة وليلة والذي ظهر فيه التطور هو المزاجية بين قصة الراوى نفسه وبين القصص التى يرويها ، فهى تسير جنباً الى جنب ، ولكن قصة الراوى فى موضوعها تختلف عن موضوعات القصص التى يرويها فى كل أمسية ، فكان المؤلف لم يتقيد بوحدة الزمان والمكان ، ولا نريد أن نقيد المهدي بقوانين الأدب الكلاسيكى أو قوانين الأدب الرومانتيكى ، ولكن نستطيع أن نقول ان المهدي أحس حتى قبل مجيء الحملة الفرنسية على مصر بعير الأدب الغربى حين كان منفياً فى سوريا ، وذلك أيام أن غدر محمد أبو الذهب بسيدى على بك الكبير وكان المهدي من أنصار الأخير ، وقد أقام بسوريا (٢) سنتين رجع بعدها الى مصر .

فلم يكن حين كتب قصصه يمثل الأدب العربى القديم فحسب ، ولكنه أيضاً كان يحس بالجديد الذى أتاه من الغرب حين أقامته فى سوريا وحين قدوم الحملة الفرنسية الى مصر .

وشخصية الراوى فى قصص المهدي قد تطورت عنها فى المقامات ؛

Contes du Cheikh El-Mahdy, vol. 1, p. 31.

(١)

Arabia and Mahomet, pp. 351-352.

(٢)

فهو يتحدث كبطل لكل الحوادث التي حدثت بدون استثناء، والنص العربي ليس تحت أيدينا لنرى مقدار تأثير الأسلوب عند المهدي بأسلوب المقامة .
والغالب أنه تأثر به ولكن في التكلف والرتابة ، يدل على ذلك عنوان هذه القصص : « تحفة المستيقظ العانس في نزهة المستقيم والناعس » ، فهو عنوان مسجوع على نحو يدل على أن كل لفظ قد احتال عليه المؤلف أيما احتيال حتى وضعه في مكانه ليحدث التوازن في الجرس حين النطق به .
وكان هذا التكلف الرتيب هو الطابع السائد في أدب مصر الذي كان قد بهت ألوانه في هذه الأيام أيام حكم الأتراك والمماليك ومن الأهم من الأجانب للعرب .

فخصص المهدي اذن لها أهميتها لا من ناحية أنها صورة متطورة للمقامة العربية القديمة فحسب ، ولكن أيضا من ناحية انها افتتاح لبداية جديدة كانت فيه هذه القصص هي الرائدة في تصوير المجتمع تصويرا واقعا مؤثرا مما هدف مضمون الأدب وجعل له رسالة قيمتها وأثرها في توجيه الانسانية واتارة الطريق أمام البشرية .

ويظهر هذا الفهم الجديد لقيمة القصة والمقامة بوضوح عند محمد الموييلحي في « مقامات عيسى بن هشام » ، وهو قد أسهم بنصيب وافر في تصوير المجتمع تصويرا واقعا كان له صدى فيما قد أشىء من أدب بعد ذلك .

وكانت قصص الشيخ المهدي كذلك حلقة أخرى تضاف الى حلقات ألف ليلة وليلة في أدبنا العربي .

وألف ليلة وليلة كما أثرت في الأدب العربي أثرت كذلك في الأدب الغربي حين اهتم بها « جالان Galland » في القرن الثامن عشر وتابع بعده المستشرقون الذي عنوا بترجمتها الى لغاتهم الأصلية .
وكون قصص الشيخ المهدي حلقة أخرى من ألف ليلة وليلة

يجلعهما تحمل القوى الموجهة نفسها والتأثير المباشر في قلوب البشر .
وستظهر أهمية هذه القصص حينما نتحدث عن عائشة التيمورية وأحمد
شوقي في أدبيهما القصصى المتأثر بألف ليلة وليلة .



وكان الشيخ حسن الطار مؤلف « مقامة الأديب (١) الرئيس
الشيخ حسن الطار في الفرنسيين » معاصراً لمحمد المهدي الحفناوى ومن
تلاميذ الطار النابيين رفاعة الطهطاوى الذى تكلمنا عنه آنفاً وستكلم عنه
أيضاً في صفحات تالية .

والطار فى مقامته هذه لم يكتب مقامة نموذجية مكتملة ، بل انه
كان ينحرف باللغة أو أن اللغة تنحرف به فهو لم يسر فى مقامته السير
الطبيعى المنشود فتضخ فيها البداية كما تظهر النهاية .

فالقامة يدور موضوعها حول مقابلة الراوى للفرنسيين حين قذف
بقدره قادر الى حى الأزركية معقلهم . هذا هو الجزء الأول ، والجزء الثانى
عن تعرف الراوى بأديب منهم يتقن العربية وتقرله فيه غزلاً ماجناً ، أما
الجزء الثالث فمن رجوعه الى رشده وعدم السير فى ركاب الفرنسيين .

وهو يبدأ مقامته بقوله : « حدثنى بعض الاخوة من أهل الخلاعة
والنشوة » فهو يبههم ولا يصرح باسم الراوى وذلك خوفاً عليه مما ورد فى
مقامته من غزل ماجن واتصال بالفرنسيين ، وكان الطار حريصاً فى الصاق
الخلاعة والنشوة بهذا الراوى حتى لا يؤخذ حديثه مأخذ الجد .

وحينما اتصل الراوى بالفرنسيين تباحثوا معه فى اللغة العربية
وآدابها وأطلعوه على مختلف الآلات الفلكية والهندسية وحفظ عنهم بعض
الألفاظ الفرنسية المتأثرة التى التقطتها أذناه مثل كلمتى « لا » و « نعم »

(١) هذه المقامة مطبوعة فى « المقامات السيوطية » التى تم طبعتها
سنة ١٢٧٥ هـ فى مصر .

أقول : وصلا ، يقول : نو : نو :

أقول : هجرا ، يقول : سي : سي :

وقد احتل مثل هذا الشعر الركيك ثلث هذه المقامة التي لم تتجاوز
الصفحات الست . وكان العطار حريصا على فتح آذان الشعب وعيونه على
حضارة الغرب فبث في مقامته هذه أفكاره على لسان الراوي وفيها يظهر
تحييده لهذا ، إلا أن الوعي الوطني المتفتح الذي اتخذ صورة ايجابية
له حين تار القاهريون على الفرنسيين في السنوات الثلاث مدة اجتلالهم
لمصر جعل العطار الذي خشي على نفسه من تهمة طعن الحركة الثورية
المصرية حينئذ يقول على لسان الراوي رافضا طلب الفرنسيين له بملازمتهم:
« فسوفت في الاجابة » وأضمرت على عدم الانابة ، علما مني بأن
هذا أمر تفوق على منه سهام الملام ، وترمقني بالعداوة والاحتقار لأجله
كافة الأنام ، فرجعت لرشدي أقتفيه ، واستغفرت الله مما كنت فيه .

فالعطار يظهر لنا في هذه المقامة أنه كان بين نارين : نار تهمة رميه
بالانحراف الوطني حين يتصل بالفرنسيين أعداء البلاد ، ونار عدم تحقيق
رغبته الكاملة في الارتشاق من مناهل هذه الحضارة الجديدة التي جلبها
الفرنسيون معهم . وهو كما يحكي لنا في آخر مقامته قد انساق مع التيار
الوطني المتحمس فابتعد عن ملازمة الفرنسيين وسوف في اجابتهم ، مع
علمه بأن هذا البعد وذلك الخلف في الوعد سيجلبان عليه لوم هؤلاء العلماء
الفرنسيين الذين سيعلمونه ويعلمهم لو خالطهم وخالطوه .

فالاطار الذي وضع فيه العطار فكرته اطار قديم هو اطار المقامة .
ولو بحثنا عن الضلع الأول في هذا الاطار لوجدناه يتمثل في الراوي
الذي ظهر في كل جزء من أجزائها الثلاثة كبطل ، ولم يكن الراوي -
كراوي مقامات الهمداني والحريري - يكتفى بالرواية فقط أو يشارك في
قليل من أحداث المقامة وإنما كان هو المبرز الذي تدور حوله أجزء
هذه المقامة .

أما عن الضلع الثانى فى هذا الاطار وهو السجع والبديع فقد حلى
بهما العطار مقامته وملاً بهما سطورها ، وذلك لأن تيارهما كان قويا فى
ذلك الوقت ، وكان مفهوم المقامة لا يكتمل فى ذهن كاتبها الا اذا أظهر
براعته فى المحسنات البديعية .

وكان اتصال حسن العطار بالفرنسيين غير كاف لتحرير أسلوبه من
تكاليفات لا تطبقها المعانى التى كان يريد أن يظهرها ويبرزها .

أما عن الضلع الثالث وهو معالجة بعض المشكلات الاجتماعية أو
العلمية ؟ فقد كان العطار سلبيا فى هذه المعالجة ؛ فهو مرة يخاف من
الفرنسيين ، وأخرى يتصل بهم ، وثالثة يلوم نفسه على هذا الاتصال
ولا يعود اليهم مرة أخرى . وهو فى ذنبته هذه لا يعالج مشكلة الاقتباس
من الحضارة الغربية أو البعد عنها ولا يصل الى رأى حاسم يحل هذه
المشكلة .

والموضوع - وهو الضلع الرابع - لم يعالجه العطار معالجة ذاتية ،
فلم ينفث فيه مشاعره اللهم الا فى بعض هذه الأبيات الشعرية الركيكة
التى نظمها هنا وهناك . وكذلك لم يعالجه معالجة موضوعية ؛ وذلك لأنه
لم يحط بأجزاء الموضوع الثلاثة ولم يعط لكل جزء حقه من استيفاء
المعنى وإبقاء لرونق اللفظ وجرسه . فموضوع مقامة العطار وان كان
له هدف فإن هذا الهدف قد ضاع بسبب عدم ارتباط الأجزاء وبسبب
إيجاز فى مواضع تستحق الاطالة كما حدث مثلا فى الجزء الثالث حين
لم يفسر لنا بأسباب مقنعة لماذا لم يستفد من حضارة الفرنسيين وبعد عنهم
هذا البعد ؟ أو لماذا وعدهم ثم أخلفهم ؟ . وبسبب اطنابه كذلك فى مواضع
تستحق الإيجاز كما نرى ذلك فى غزله وترداده لأبيات شعرية كثيرة
ركيكة لم تكن هذه المواضع تجيزها .

فموضوع مقامة العطار موضوع بسيط كان يؤدى بأسلوب أكثر
بساطة ووضوحا وبهيئة لا يظهر فيها هذا التفكك اللغوى ، لولا تفكك

فى اللفظ أودى بهىكل المقامة ، واضطراب فى العبارة لم تظهر بسىبه
بداية أو نهاية لها • وكان من الممكن للمؤلف أن يخلق من هذا الموضوع
الوافى أدبا ذا هدف سام جديراً بأن يجذب الانتباه ، وأن يبين مدى
التأثير المباشر السريع الذى استفاده المؤلف من أدب الفرنسين وعلمهم •
وعلى كل فانه مما يزيل هذا النقص ما رأيناه وما سنراه من تأثيرات
مختلفة طرأت على القصة المصرية حين أطلت عليها نافذة الآداب الأجنبية •



ونرى رفاعة الطهطاوى مرة أخرى • ولكن هذه المرة نراه كمؤلف
لا كترجم • فى كتابه « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » وقد قسم
كتابه هذا الى مقدمة تضم أربعة أبواب ومقصد يضم ست مقالات •

وهو فى المقدمة يتحدث فى نواح عامة وفى نواح خاصة ، فمن
النواح العامة مثلاً مراتب (١) الناس والمقارنة بين العرب والافرنج
وجغرافية العالم وأسباب تفضيله (٢) لقارة آسيا على غيرها من القارات •

ومن النواح الخاصة مثلاً يتكلم الطهطاوى عن رؤساء البعثة (٣)
التي سافرت لتلقى العلم فى فرنسا مع المشرف عليها مسيو جوما ، وعن
المواد التي (٤) سيتخصص فيها أفراد البعثة •

أما المقصد فهو يحكى لنا فيه بأسلوب خلا من السجع والمحسنات
البدعية لأن معظم مقالات هذا المقصد كانت عن النظم المعمول بها فى
أوروبا ، فلم يكن الأسلوب المقيد بألوان الزخرفة ليسعفه فى هذه الحال ،
فلم يجد بدا من استعمال الأسلوب المسترسل فى معظمه • وهكذا كانت

(١) «تخليص الابريز فى تلخيص باريز» الطهطاوى - المقدمة -
الباب الاول •

(٢) المصدر السابق - المقدمة - الباب الثالث •

(٣) المصدر السابق - المقدمة - الباب الرابع •

(٤) المصدر السابق - المقدمة - الباب الثانى •

الموضوعات الغريبة دافعا له لأن يتحرر من الأسلوب المقامى المسجوع الذى تقيد به فى معظم أبواب المقدمة •

وقد رأى الطهطاوى فى باريس جرأة الشعب الفرنسى فى المطالبة بحقوقه وقد سجل (١) بقلمه ما رآه فى باريس حين قامت ثورة عاتية على شارل العاشر ، وقد أطل فى وصف هذه الثورة فى ستة فصول ، ولعله هدف من هذه الاطالة الى فتح آذان وعيون الشعب العربى لكى يتمسك بما له من حقوق عند حكامهم ومدبرى أمورهم •

وقد علق كثيرون من المستشرقين (٢) على هذا الكتاب معجيين به وبمؤلفه ، وقد أخذ عليه بعضهم تعميمه فى الأحكام حين وصف الطهطاوى الفرنسيين بأنهم غير متدينين ؛ لأنه رأى فى باريس فقط تحللا من الدين فأطلق هذا الحكم على كل أهالى فرنسا •

ويظهر فضل حسن المطار على تلميذه رفاعة الطهطاوى حين نعرف أنه هو الذى دفعه الى تسجيل ما يراه فى رحلته ؛ لأن المطار كان مولعا بسماع عجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار •

وتخليص الأبريز يعتبر موسوعة تحيط بأشياء كثيرة ولكن اذا كنا نريد أن نستعمل مصطلح « موسوعة » فى مكانه الطبيعى فإنا نستطيع أن نطلقه على كتاب على مبارك المسمى « علم الدين » •



ويقع « علم الدين » (٣) لعلى مبارك فى أربعة أجزاء كبيرة عدد صفحاتها ست وثمانون وأربعمائة وألف من الحجم الكبير ، ومع ضخامة

(١) المصدر السابق - المقالة الخامسة .

(٢) من هؤلاء المستشرقين مسيو كوسين دى برسفال (التخليص ص ٢٣٧) ومسيو سلوستر دى ساسى ص ٢٣٥ الذى أخذ على الطهطاوى تعميمه فى حكمه

(٣) «علم الدين» تأليف على مبارك طبع فى مطبعة جريدة المحروسة بالاسكندرية سنة ١٢٩٩ هـ - سنة ١٨٨٢ م

حجمها فالرواية لم يكن لها نهاية ، كذلك فإن بعض مارواه من أقاصيص متداخلة فيها كانت فى حاجة الى تكملة مثل حب برهان الدين بن علم الدين لمريم ابنة موديس فاتنا لم نر فى هذا الحب الا بدايته ليس غير .
وقد قسم المؤلف روايته هذه الى مسامرات عددها خمس وعشرون ومائة مسامرة .

ويقول بعض الباحثين (١) عن علم الدين : انها (رواية أدبية عمرانية أودعها كثيرا من المعارف والفنون) ، واعتبرها (٢) بعضهم أول قصة مصرية منشأة وأنها خطت الطريق للقصة من بعدها .

وقد ألفت هذه الرواية سنة ١٨٧٩ وطبعت سنة ١٨٨٢ ، وقد اتفق الباحثون على أنها ضعيفة الحبكة الروائية ، لأنه مملأها بالجغرافيا ، والتاريخ ، وعلم الأنساب ، والكيمياء ، وعلم البحار ، واللغة ، والأديان ، والأحياء ، والفقه ، وعلم طبقات الأرض ، وما الى ذلك من علوم شتى . وهذا صحيح لأنه حينما اتجه هذا الاتجاه بعد عن الحبكة القصصية أيما بعد ، وانصرف عنها الى ما يلائم هدفه الذى حددته فى مقدمة روايته فى تعليم العلم بأسلوب قصصى . ولعله فى هذا كان مقتفيا أثر جان بجاك روسو فى روايته « أمل » - القصة التربوية التعليمية .

والمؤلف يبدأ روايته بدءاً قصصياً موفقا ؛ فعلم الدين بطل الرواية ابن لفلاح فقير يعيش على الفطرة فى قرية الصغيرة . ويصف المؤلف هذه المعيشة الساذجة الهنيئة التى لا تخلو من بعض المنغصات التى يسببها فراق حبيب أو البعد عن صاحب ، وقد استقر رأى والد علم الدين على ارساله الى الأزهر برغم معارضة أفراد الأسرة ، وقد أوصى ابنه بعشر وصايا ،

(١) الآداب العربية فى القرن التاسع عشر - لويس شيخو ج ٢ ص ٩٧

(٢) قصة الادب فى العالم ج ٣ ص ٣٣٣ - تصنيف أحمد امين وزكى نجيب محمود ويحيى الخشاب . «الناشر مكتبة النهضة المصرية»

وكانت أول وصية أوصى بها الوالد ابنه المحافظة على الدين ، ثم سافر علم الدين الى القاهرة وأقام ينهل من موارد العلم حتى أتم الخبر بنعي والده فرجع الى بلدته ليحضر أخواته الثلاث اللائي كن يعشن بلا معين ، فباع أثاث المنزل البسيط وما كانوا يمتلكون من أغتر وحمارة ، ورجع بهن الى القاهرة ، فلم تكفهم الجراية التي يأخذها من الأزهر وأجلاته الضرورة الى القراءة مع أولاد اللبالي في الحتمات ، فحصل له اتساع في أحواله ، ثم لم يلبث علم الدين الا قليلا حتى أحس بالرغبة في الزواج ليستعين بزوجه على بعض أمره وأمر أخواته ، وقد فكر وقدر ، ثم حزم أمره على الزواج من بكر فقيرة لأنها أيسر مئونة ، وبالنسبة لأخواته أكثر معونة ، وأقرب للقناعة بقليل ما لديه ، ثم أحضر الشهود ، وأولم على قدر الموجود ، وعقد القران .

هذا هو مدخل الرواية صيغ في نهج قصصى واضح ، الا أن المؤلف لم يكن قد أوجد مفاجآت بعد فلجأ الى خلق شخصية السائح الانكليزى الذى كان يريد مدرسا يشرح له ما غمض عليه من لغة العرب ، واستقر رأى شيوخ الأزهر على ندب علم الدين ليكون مرافقا لهذا السائح الانكليزى الذى يسافر مع علم الدين ونجمله برهان الدين الى أوروبا . وهنا تنتهى المرحلة الأولى من الرواية وتبدأ مرحلة أخرى فيها وصف للحضارة الأوربية بما فيها من منافع ومضار وما يستطيع الشرق أن يقتبسه منها . والحق أن على مبارك كان موفقا فى ادارة دفة الحديث بين علم الدين والسائح الانكليزى دل على مدى ثقافته الواسعة التي كان يتقنها ويجيدها . واشتركت شخصيات ثانوية أخرى فى مقاسمة هذين البطلين بطولة الرواية ، مثل شخصية يعقوب وأخته ، وبرهان الدين بن علم الدين ، وموريس وابنته مريم التي عشقها برهان الدين بن علم الدين .

ولعله حين كن يتبع أطوار تاريخ حياة علم الدين كان يقتبس من حياته هو أيام كان صيا ريفيا تجارب صاغها فى روايته هذه .

فشخصية علم الدين هي شخصيته هو مع بعض الرتوش التي اقتضاها سعيه للوصول الى الهدف وهو صب (١) المعلومات العامة في قالب روائي حتى يستسيغها القراء ويتمكن من فهمها المطلعون .

أما موضوعه المتسع الجوانب فقد مكته من أن يطيل السرد ويكثر من الوصف ويسهب في ذكر ما يعن لباله من علوم .

وقد ابتداء في تأليف روايته هذه قبل الاحتلال الانجليزي لمصر ، ومن ثم فانه كان مسالماً للانكليز بل كان الأوروبيين ، وكان من رأيه الاختلاط بهم والأخذ من حضارتهم وثقافتهم ولا يجد (٢) حرجاً في ذلك ، وهو لا ينسى في مصممة حديثه عن الأحكام الفقهية والتاريخية والجغرافية النواحي العاطفية ، فهو يجيد وصف مشاعر الحنين والشوق الى الأوطان ، نرى ذلك واضحاً (٣) في مسامرات كثيرة والمؤلف يتحدث كثيراً عن أمجاد العرب السابقة وكيف أنه كانت لهم اليد الطولى في غزو العالم الغربي حضارياً وثقافياً ، وأنهم كانوا (٤) مشعل الهدايا للغربيين الذين كانوا يعيشون في القرون الغابرة كأنهم لا يعيشون .

والمؤلف يطرق مختلف الموضوعات ، ونجده لا ينسى الحديث حتى عن مضار التبغ (٥) ومضار المخدرات (٦) . ولو أردنا أن نلخص الموضوعات التي طرقتها المؤلف في رواية علم الدين لقلنا انه طرق باب كل شيء يخطر على البال وهو بعد عدد من المسامرات الجدية يحكى لنا جزءاً من قصة (٧) لا يكملها حتى يدفع القارئ لقراءة عدة مسامرات أخرى ليصل الى تمام

(١) انظر مقدمة علم الدين ص ٧

(٢) اقرأ ج ١ المسامرة السادسة ص ٧٧

(٣) اقرأ ج ١ المسامرة رقم ٢١ والمسامرة رقم ٣٥

(٤) اقرأ ج ١ المسامرة رقم ٢٠ ، ج ٤ المسامرة رقم ١٠٩

والمسامرة رقم ١١٠

(٥) انظر ج ٤ المسامرة رقم ١١٣

(٦) انظر ج ٢ المسامرة رقم ٣١

(٧) مثل قصة يعقوب التي تعاقبت في اجزاء رواية علم الدين .

القصة ، وهو في أثناء هذا وذاك لا ينسى أن ينبه على (١) خطر الاستعمار الذي كان قد انتشر في أيامه . وللمؤلف نظرية أوضحها في مقدمة روايته ؛ فهو يقوم أحوال الانسان الارادية ، وأفعاله الاختيارية ، على أساس تعادلي توازني حتى تستمر الحركة في الكون الفردي ، وبالتالي في الكون العالمي .

اذن فقد سبق على مبارك كتاب عصره في الفن الروائي ، وكانت روايته « علم الدين » أول رواية مصرية مؤلفة قام بها رائد عربي هو علي مبارك ، ولعله حين جعل لغته بعيدة عن سجع مل ، أو بديع آسن ، قد مكنها من التعبير عن المشاعر والأحاسيس ، ومكنها أيضا من تصوير هذه المشاعر والأحاسيس في أذهان المتلقين لفنه الروائي .

وعلى هذا فروايته « علم الدين » ابتعدت عن المقامة بعداً يصعب معه التقريب بينهما ، فمن ناحية الطريقة كنا نجد رواية في المقامات ، فاذا وردت عبارة مسجوعة فالتنا نحس بأن المؤلف لم يتكلف في ابداعها أو ترصيعها .

والمسامرات التي قسمت اليها رواية « علم الدين » وان كانت غير تامة الاتصال الا أن المسامرة تكاد تكون حلقة في سلسلة متصلة . فهناك اتصال بين هذه المسامرات ، أما الصلة بين المقامة وقرينتها في أي كتاب من كتب المقامات فمعدومة ليس هناك ارتباط بينها ، وأسلوب علي مبارك في روايته علم الدين أسلوب صحفي مبسط ليس معقداً ، وذلك لأن قلمه كان قد مرّن على الكتابة السهلة البسيطة في جريدة « روضة المدارس » التي كان مديراً لها . أما أسلوب المقامة فنسيا معقد يقوم على الشكل والمظهر ، لا على الأصالة والجوهر والمعنى .

ورواية علم الدين حين قسمها صاحبها الى مسامرات أراد أن يشير

(١) انظر ج ٢ المسامرة ٦٧

الى عنصر التسلية المتوافر في روايته كما توافر في مسامراته هذه الاحتساس
باتساع ثقافته الفرنسية التي نهل منها حين كان طالباً في باريس •

والمؤلف يذكر (١) في مقدمة كتابه فضل صديقه عبد الله فكرى
الذى تحدثنا عن مقامه الفكرية آنفاً في تنقيح روايته علم الدين •

والملاحظ على أسلوب على مبارك أنه أكثر تحريراً من أسلوب رفاعة
الطهطاوى ، فهو لم يستعمل مثله ضرباً من البديع ، أو لونا من المحسنات •
وكان رفاعة لا يتورع في التقييد بمثل هذه الشكليات اللفظية في بعض
الأحيان ، ولكن على مبارك - وكان ندأ لرفاعة (الا أن روايته «علم الدين»
متأخرة في الزمن عن رواية « وقائع تليماك ») - لم يسجع ولم يستعمل
ضروب البديع •



ونسير مع ركب المؤلفين المصريين الذين تأثروا بالثقافة الغربية كما
تأثر بها الطهطاوى وعلى مبارك ، فنجد محمد المويلحي - وهو كاتب من
طراز المصلحين الذين يهبون أنفسهم لبلادهم ، وكونه واحداً من
الثلاث الذى اشترك فيه جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده في باريس
جعله يعاونهما في اصدار جريدة العروة الوثقى في باريس - وقد تأثر
بآرائهما في الاصلاح فطلت هذه الآراء تختمر في رأسه وتنضج حتى
رجع الى مصر وتولى وظيفة معاون ادارة في أواسط العقد التاسع من
انقرن التاسع عشر ، ورأى في أثناء ذلك ما هيج في نفسه الآراء التي كانت
قد اختمرت ونضجت ، فنفت مشاعره وأحاسيسه على لسان قلمه في
كتابه (٢) « حديث عيسى بن هشام » أو « فترة من الزمن » نشره على

(١) مقدمة رواية علم الدين ص ٨٤٧

(٢) حديث عيسى بن هشام طبع بمطبعة السعادة سنة ١٣٤١ هـ
سنة ١٩٢٣ م ونشر في جريدة مصباح الشرق بين سنتي ١٨٩٨ ، ١٩٠٠
أما الجزء الخاص بالرحلة الى أوروبا فيأخوذ من الجزء الثانى طبعة
دار الهلال •

فصول في جريدة والده ابراهيم المويلحي « مصباح الشرق » بين سنتي
١٨٩٨ ، ١٩٠٠ م .

وتلفت المويلحي - حين شرع في تأليف حديثه - حوله على إيجاد
نمطا عربيا يحتذيه في عرض الفكرة فوجد في المقامة العربية الاطار الذي
يضع فيه رسمه وتفكيره وتخطيطه للشخصيتين الرئيسيتين : وهما الراوى
عيسى بن هشام والبطل أحمد المنيكلي وشخصية الراوى قاسها على نفسه ،
ولم يلعب الراوى دور المتحدث فحسب ، انما اشترك اشتراكا فعليا في
أحداث الرواية . أما البطل وهو أحمد المنيكلي وكان ناظرا للجهادية في
أيام ابراهيم وكان قد توفي سنة ١٨٥٠ ؛ فهو كما نرى شخصية كانت
حقيقية بعثها المؤلف من القبر بعد خمسين عاما من الوفاة ، وذلك ليسجل
على لسانه ما يحدث له من تعجب واندهاش ومفارقات ومقابلات في صورة
واقعية أصيلة لمجتمع خمسين عاما بمساوئه ومحاسنه . وقد حدثت في
نصف القرن هذا أحداث ما بعدها أحداث ، فقد افتتحت القناة سنة
١٨٦٩ م ، وقامت ثورة عرابي ، ثم احتل الانجليز مصر سنة ١٨٨٢ -
وكان محمد المويلحي قد اشترك في هذه الثورة .

وحين سجل المويلحي هذه الأحداث التي جرت في النصف الأخير
من القرن التاسع عشر انما سجلها تسجيل مجرب لمس الأوضاع القائمة
في مصر آنذاك بنفسه ، وكأنه آلى على نفسه أن يكون ابناً باراً بوطنه
فسخر قلمه للسخرية بجرأة منقطعة النظير من الأوضاع المختلفة
والادارة المضطربة والحكام المفوجين ، فأراح بذلك قلوبا علقّت به آمالها ،
وكان غونا للحق ولو على نفسه لأنه آمن بأنه « لا نهاية للفضيلة ولا حد
للكمال ولا موقف للعرفان » كما يقول له الحكيم (١) جمال الدين
الأفغانى .

(١) انظر خطاب جمال الدين الافغانى لمحمد المويلحي ص ٥ من
« حديث عيسى بن هشام » مطبعة السعادة .

واستفاد من المقامة بعض اغرابها اللغوى وتعقيدها اللفظى ؛ فهو يسجع ولكن سجعه لتوضيح المعنى ، ويتقيد بالبديع وان قل ولكن لا يبرز الصورة التى يريد عرضها وهو فى هذه الناحية ، ناحية السجع والبديع لا يكثر منهما أكتار من سبقه مثل محمد عثمان جلال ، فهم المويحلى كانا موجها للمعنى يريد أن يهبه للقارىء فيلجأ الى مختلف الطرق لتوضيح معناه ومن هذه الطرق السجع والبديع اللذان يزينان الكلام ويرققان العبارات ، والتكرار للفكرة الواحدة بأساليب مختلفة •

وتلفت المويحلى حوله فوجد معينا عنده من الأدب الغربى واستفاد منه موضوعه النقدى الذى صبه فى « حديث عيسى بن هشام » • وهو قد اطلع على الأدبين الفرنسى والتركى ؛ لأنه كان يتقن هاتين اللغتين كما كان يتقن اللغة العربية ، وكان صديقا لاسكندر دوما الابن فى أثناء اقامته فى باريس • وعلى هذا فحين اتجه هذا الاتجاه النقدى فى موضوعه فهو قد جدد الأدب الثرى العربى تجديدا يقوم على موضوعية نقدية وكذلك على ذاتية شاعرية •

ومن الممكن تقسيم موضوعاته الى ثلاثة أقسام :

القسم الأول :

وهو المتصل بالناحية السلبية الخاصة بالراوى والبطل ، فالراوى لا يحب من البطل اثاره المشاغبات (١) مع الناس وعليه أن يقبل الواقع ، وألا يقاوم لأن الزمان قد تغير واختلفت الأخلاق عما كانت عليه قبل نصف قرن فاذا لم يقبل البطل هذا الأمر فانه لا شك سوف يقبل العودة الى قبره من جديد وبخاصة بعد أن أهين البطل من مكارى صغير ومن ورثته ولا يفعل البطل شيئا ازاء ما يراه من مفارقات ومتناقضات الا أن يدق كفا بكف نادما على رجوعه للدنيا من جديد تاركا الأمر كله بين يدي

(١) انظر ص ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ مطبعة السعادة .

عيسى بن هشام الذى يجارى الزمن ولا يحاول أيضا أن يقاوم ، بل هو يقبل الأمر الواقع من تصرفات الناس ، ويحنى رأسه للعاصفة حتى تمر ولا يثير اشكالات أو اعتراضات •

والذى يفعله المؤلف فى هذا الجزء هو عرض الصور السريعة بطريقة المقابلة فهو يصف (١) ما يتمتع به الأجنبى ويصف ما يعانيه المصرى الشقى ، ويقابل بين صور أصحاب الحاجات والشكايات أمام الشرطة والنيابة والمحاكم • ويستمر المؤلف فى النقد العنيف لمظاهر القسوة التى يتسم بها المصرى (٢) صاحب السلطة ويبين مقدار الانحلال الذى أصيب به أبناء النوات وأحفاد الأغنياء • ولعل ما حدث من مفارقات مضحكة مبكية حين زار البطل (٣) حفيده ما يعطى صورة صادقة واقعية لقوة ملاحظة الكاتب لكل صغيرة وكبيرة ومقدرته الفائقة فى التعبير المصور لأحداث الحياة وتقلبات الدهر مع صفاء ذهن وتوقد قريحة • وإن هضم الفصول التى يسوقها المؤلف يقصد منها بالتلميح ما كان يعانيه المصريون من ظلم حكامهم من أسرة محمد على • ولعل الأمثلة (٤) التى ساقها - وإن كانت ذمًا فى قالب مدح - ما يشهد له بالبراعة فى الإشارة بالتلميح دون التصريح ، وبالإشارة دون العبارة ، حتى لا يضار فى مال وبنين فى عهد كان المسيطر فيه أجنبيا مستعمرا أو حاكما علويا خائنا ، حتى الفساد فى السلطة القضائية استحق سوط عذاب من قلم المويلحى ، ثم يقع من فوق دراجته وينفرط عقد هيئته الى ثلاثة أقسام : الراكب ، والدراجة والطربوش ، فيصيب البطل (٥) على رجال القضاء هذا الأسفاف فى قلة الوقار وعدم التزام حدود الأبهة وبث الهيبة فى النفوس •

-
- (١) انظر ص ٧٢ ، ٧٣ مطبعة السعادة •
(٢) انظر ص ٢١ ، ٢٢ مطبعة السعادة •
(٣) انظر ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ مطبعة السعادة •
(٤) انظر ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ مطبعة السعادة •
(٥) انظر ص ٧٣ ، ٧٤ مطبعة السعادة •

القسم الثانى :

وتظهر فيه ايجابية البطل والراوى ازاء الأحداث ، والمؤلف يبدأ هذا القسم بمناقشة (١) بين عيسى بن هشام وبين البطل أحمد المنيكى ؛ يريد عيسى بن هشام أن يعتزل هو والبطل الناس والأحياء مرة أخرى ، ولكن البطل لا يوافق على هذه العزلة ويريد منه أن يكون ايجابيا معه ازاء ما يمر عليهما من تجارب ، فيعالجان ما يمكن معالجته ، ويستفيدان مما يشاهدان ، ويقاومان على قدر الاستطاعة الفساد والطغيان .

ويقول عيسى بن هشام (٢) « وما زال الباشا يجرى على هذا النمط فى الشرح والبيان ، ويأخذنى بالبرهان فى اثر البرهان ، حتى ملكنى بسلطان حجته ، وأنزلنى على حكم رغبته » .

ولم يقابل البطل الأحداث فى هذا القسم بالبهر والدهشة والاستغراب، انما فابلها بالجرأة ، وهاجم ما لم يعجبه من الأوضاع ، وشاركه فى هذا كله صديقه الراوى عيسى بن هشام . والبطل والراوية فى هذا القسم يقومان بعمل رجال الشرطة السريين ؛ فيتبعان عمدة من الريف ساذجا وأمواله طائلة ، وخليعا وتاجرا يرافقانه . . وظل عيسى والباشا يتقلان وراء العمدة فى الحديقة ، وفى المجتمع ، وفى المطعم ، وفى الحان ؛ وفى المرقص ، وفى الأهرام ، وفى الملهى . ولعل المؤلف أراد أن يطيل الكلام فى فصول ثمانية عن العمدة ، وذلك لأنه يمثل أهل الريف ، وأهل الريف يكونون الغالية العظمى من الشعب المصرى . فحين يتبع أخباره ، ويتسقط أنباءه ، انما يريد بذلك أن يبرز العيوب والأمراض حتى يمكن البرء والشفاء ، وهو لا يتستر على فضيحة ، ولا يبالى فى كشف القناع عن جريمة ، فهذه الأموال التى يبددها العمدة فى ملذاته وأهوائه أليست من مال الفلاح الفقير الذى يشقى ويكد ويجوع ليشبع غيره ، والعمدة فى

(١) انظر «العرس» ابتداء من ص ٢٧١ مطبعة السعادة .

(٢) انظر ص ٢٧٢ مطبعة السعادة .

اسرافه ولهوه ومجوته وترك نفسه على سجيته وخضوعه للخليع في كل ما يشير عليه به انما يمثل تصرف الانسان الذي يخرج من جوف الريف الساذج البريء الى قلب القاهرة المملوءة بالألوان المتناقضة ؛ ففيها الهناء ، وفيها الشقاء ، وفيها الايمان ، وفيها الكفر ، وفيها العزة ، وفيها الذلة ؛ وفيها النور وفيها الظلام • وبينما مجتمع الريف يسير على وتيرة واحدة رتيبة اذا بمجتمع القاهرة بما يحوى من متناقضات يجرف العمدة في تياره ، ويسلكه في غماره ؛ فيفرق العمدة مع الغارقين ، وبخاصه بعد أن هيا له المؤلف مرشدا خليعا وتاجرا مرايا يرشدانه الى أماكن الريب والفجور ، والمؤلف في هذا كله يعظ ويرشد ويروى (١) القصص ويضرب الأمثال •

القسم الثالث :

ينقل فيه المؤلف البطل والراوى وصديقا لهما الى باريس ليشاهدوا مظاهر الحضارة الغربية ، وكان الصديق ناقما (٢) على الحضارة الغربية لأنها جلبت الفساد للشرق ، وهذا الصديق يمثل الوضع السلبي في هذا الجزء ؛ فهو ناقم على الحضارة الغربية نقمة تعصب لا بصيرة فيها ، في حين يمثل الحكيم والراوى والبطل الوضع الايجابى ، فهم يقبلون الصلح ويتمنون لو أن الشرق (٣) أخذ من الحضارة الغربية ما يفيد ويبدع عما يضره •

وتلفت المويدهى حوله فأخذ من الشرق والغرب معا - فهو يبدأ كتابه بأن ما سيرويه قد حدث له (٤) في المنام : « حدثنا عيسى بن هشام قال رأيت في المنام كأننى فى صحراء الامام أمشى بين القبور والرخام » •

(١) انظر قصة الاضراس ص ٣٨٥ ، ٣٨٦ مطبعة السعادة

(٢) انظر ص ٤٥٧ مطبعة السعادة •

(٣) انظر جزء ٢ مطبعة دار الهلال ص ٢٣٠ •

(٤) انظر ص ٧ مطبعة السعادة •

وهو في هذا شبيه بالبرير في مقاماته وبعيد الله فكرى في مقاماته ، فالبرير يقول في آخر مقاماته : « ثم اتى رجعت الى حسى فوجدتني أخطب نفسى ولا بدوى ولا بعير ، فكأن حوادث مقاماته لم تحدث في عالم الشعور وانما حدثت في عالم الأحلام ، ولكن الفرق بين عالمي الأحلام عند البرير وعند المويلحى أن البرير أشار الى عالم الأحلام في ختام مقاماته ، أما محمد المويلحى فهو يفتح مقاماته بأنها قد حدثت في عالم الأحلام . ومن ثم فاننا نعتبر البرير من هذه الناحية أبرع من المويلحى لأن الذى يقول لى في مطلع قصته انها قد حدثت في المنام لا يستطيع أن يسيطر على عواطفى كما يسيطر عليها من يجعل المفاجأة بالنسبة للقارىء في طى الغيب حتى نهاية ما يرويها . وهكذا من هذه الناحية اعتبرنا البرير أبرع استهلالا من المويلحى . ويشبه البرير في هذا عبد الله فكرى في مقاماته ، لأن أبان لنا في نهاية الأمر أن الخيال رجع من جولته ، ثم حكى ما حدث له بالتام ليقى عبرة للأنام . فكأن المويلحى قد خالف البرير وعبد الله فكرى في تقدمته الخيالية وتأخيرها عندهما .

وأسلوب المويلحى في حديث عيسى بن هشام به الطابع المصرى الأصيل في هذه التكنة المسترة ، وهذا الحزن المقنع . ويمكن القول بأن بعض الفصول التى كتبها المويلحى في حديثه شبيهة بالمقالات (١) الصحفية من ناحية الموضوع والشكل ؛ فموضوعها مما يهم المجتمع طرقه ومعرفته ، وأسلوبها سهل مبسط يجمع الى التركيز الأناقة والسبك وقوة الإقناع . ويعتبر « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى امتداداً للحركة القصصية التى ظهرت في علم الدين لعلى مبارك ، وقد رأينا في الصفحات السابقة أن على مبارك قد صاغ ما يمكن أن نسميه رواية وكانت بدايتها قصصية موفقة . ومن ثم فلا مانع أن يكون المويلحى قد قرأ ولا شك مؤلفات من سبقوه

(١) اقرأ الدفترخانة الشرعية ص ١٢٩ و « الحكمة الشرعية ص ١٣٩ والطب والأطباء ص ١٦٣ » .

ومنها « علم الدين » التي تأثر بها . ولكن الحديث مسل للغاية ، وقد قال بذلك أيضا بعض (١) الباحثين ولم يظهر فيه هذا الجفاف الذي ظهر عند علي مبارك ؛ لأن علي مبارك في « علم الدين » كان عالما أكثر منه أدبيا في حين كان محمد المويلحي في حديثه أدبيا يخاطب العاطفة أكثر مما يخاطب العقل ؛ فهو يشجى ويضطرب ، ويؤثر ويمسك بزمام القارىء ، فكم من مرة جعلنا نقف في صف العمدة الذي وقع ضحية للمحتالين والأفاقين من أهل القاهرة بالرغم من أخطائه (أخطاء العمدة) المتكررة ؛ لأنه لم يستفد من الدروس التي تلقاها عمليا ، فكانت النتيجة أنه كلما قام من خطأ وقع في خطأ آخر ، وهكذا دواليك مما لا نستغرب به ، لأنه هكذا كانت حال بعض العمد وما زالت - وقد برع المويلحي في الكشف الواقعي عن هذه المفارقات التي أجاد سبكها في حديثه عن العمدة القادم من الريف الى القاهرة . ولم نجد هذه الناحية المسلية أبداً في علم الدين لعل مبارك ولم يكن هدف المويلحي أبداً التسلية ، إنما كان كل ما يهدف إليه هو التصوير الواقعي للمجتمع الذي كان يعيش فيه . وهنا كمنت أيضا براعة المويلحي لأنه أمتع القارىء وأفاده في نفس الوقت وجامت المتعة والتسلية تلقائيا بطريق غير مباشر .

وهكذا كان المويلحي قصاصا في حديثه ؛ لأنه جمع فيه جميع عناصر القصة ؛ فالموضوع وفكرته وهدفه في غاية الوضوح ؛ فهو يتحدث عن مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ويعطى القارىء فكرة عن حياة المصريين بشتى الطبقات ؛ فأبناء الذوات والتجار والمزارعون والمحامون والقضاة والشرطة كل هؤلاء تناولهم المويلحي بقلمه هادفاً الى الإصلاح أولا وقبل كل شيء ، كما كان يفعل جمال الدين الأفغانى حينما كان يبت في تلاميذه آراءه الإصلاحية ، وكما كان يفعل محمد عبده حين قام برسالة الإصلاح كتابة مرة ومحاضرة مرات .

Geschichte der Arabischen Litteratur, v. 3, p. 195, (١)
Brockelmann.

وحديث عيسى بن هشام تتخلله المحاورات التي تملأ الكتاب حركة وحيوية • والعقدة ظاهرة وواضحة أيضا حين خلق لنا الكاتب مشكلة تجانس القديم مع الجديد حين أحيا الباشا من قبره بعد خمسين عاما من الوفاة ، وقد كان الكاتب سليا مرة في حله لبعض هذه المشكلات، وإيجابيا مرات مما سنراه في صفحات قادمة •

وهذه العناصر كلها - من موضوع وشخصيات وعقدة - لم تكن موجودة بالصورة التي وجدت بها في حديث عيسى بن هشام عند علي مبارك في « علم الدين » ، ومن ثم فإن الحديث أقرب الى القصة الحديثة من « علم الدين » •

وكان المويلحي مقاميا كما كان قصاصا (فمعظم أضلاع المقامة) موجودة فيها ، فعنده رواية هو عيسى بن هشام ، وبطل هو أحمد باشا النيكلي ، هذا عن الضلع الأول ، أما الضلع الثاني - وهو التقيد بالأسلوب المسجوع ، فقد تقيد به أيضا المويلحي تقيدا لا يضع معه المعنى أو تفقد من أجله الصورة •

أما عن الضلع الثالث - وهو معالجة مختلف المشاكل - فقد اقتصر محمد المويلحي على معالجة المشكلات الاجتماعية وركز جهوده فيها فلم يثر مثلا مشكلات نحوية أو فقهية أو لغوية كما كان يفعل كتاب المقامة الأول •

والضلع الرابع - وهو عن الكدية في المقامة - فقد تجنبه المويلحي تجنبيا تاما ، لأنه لم يكن ذا موضوع بالنسبة لبقية الموضوعات التي يجب على الكاتب الانسان أن يشرع قلمه للبحث فيها والتقيب عنها •

وقد قلنا في صفحات (١) سابقة ان المقامات الجدلية التي كتبها السيوطي ظهرت على شكل مقالات صحفية ، وأغلب الظن أن المويلحي

(١) انظر الرسالة ص ٥٣ ، ٥٤

قد تأثر بهذه المقامات التي أنشأها السيوطي ؛ فطابع النقد العنيف لمظاهر الانحلال كانت مشتركة بين السابق واللاحق على السواء ، وكان كل منهما يهدف الى الإصلاح ما استطاع الا أن اللاحق كانت صياغته لموضوعاته في هذه الصورة القصصية أكثر تأثيرا ، كذلك فان المويلحي كان نقده مبني على أساس عام ؛ أي انه لا ينقد شخصا بعينه ثم يتخذ هذا الشخص ركيزة يعمم بعدها نقده كما كان يفعل السيوطي حين كان يهاجم السخاوي ويتهمة بأنه جاهل ثم يهاجم الجهلة كلهم بعد ذلك •

وهكذا ارتبط القديم بالجديد ارتباطا موضوعيا •

الفصل الثالث :

القسم الأول : الروافد الفرعية للمقامة والقصة عند عائشة التيمورية
واحمد شوقي

القسم الثاني : نهاية تطور المقامة الى قصة قصيرة عند محمد لطفي جمعة
ومحمد تيمور

القسم الثالث : (ا) الشخص وحوارها
(ب) العقدة وحلها

الفصل الثالث

القسم الأول

الروافد الفرعية للمقامة عند عائشة التيمورية واحمد شوقي

يتلاقى التيار المصرى والتيار الشامى وتيسار المترجمات ، وفى
التقاء هذه التيارات يتكون مجرى آخر جديد نقطة البداية فيه هى (عائشة
التيمورية) التى تأثرت بكل هذه التيارات كما تأثرت بالتيار المقامى القديم
فى روايتها « نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال » (١) • ويبدو هذا التأثير
فى الناحية الأسلوبية ، فهى فى تعبيرها تقيدت بالسجع الى حد كبير -
حتى عنوان روايتها به هذا التقيد - والسجع فى عنوان روايتها لم يكن
دليلا على تأثرها بالأسلوب المقامى المسجوع فحسب ، وانما أيضا لأن
السجع كان سمة عصرها ، والطهطاوى خير شاهد ؛ اذ أنه حتى فى كتبه
العلمية كان يتقيد بالعنوان المسجوع مثل « المرشد الأمين للبنات والبنين » ،
و « بداية القدماء ونهاية الحكماء » ، و « التحفة المكتبية فى تقريب اللغة
العربية » • وعائشة التيمورية فى سجعها ومحسناتها البديعية لم تكن مقيدة
للمعنى أو مخفية له ، بل جعلت منها رداء جميلا زخرف بذوق الأتقى ،
وليس فى لغتها اغراب كنا نلاحظه فى المقامات ، وذلك لأن الهدف
القصصى لا الاغراب اللغوى كان هو المسيطر المتغلب • وكان هدفها الأول
هو التسلية تقول : « (٢) فدعتنى الرأفة بكل مغبون لقي ما لقيت ، ووهى
بما به وهيت ، الى أن أبدع له أحدىثة تسلية عن أشجانه عند تراحم
الأفكار » •

وهى لم تتركب مركبا لغويا صعبا ، وانما سارت على الدرب الذى

(١) «نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال» المطبعة البهية المصرية
لصاحبها محمد أفندى مصطفى سنة ١٣٠٥ هـ ، ١٨٨٨ م •
(٢) ص ٤

خطته لنفسها الراغبة فى السلوان حتى وصلت • وهى فى سيجها ومحسناتها البديعة لم تصدر الا عن فطرة سليمة ، وقلما نرى فى المتقدين بهذه الحلى اللفظية من يصدر عن فطرة ، وانما نراهم يتكلفون ويتصنعون ولكن عائشة لم تتكلف ولم تصنع تصنعهم ؛ لأن الزخرفة عندها كأثى تكاد تكون شيئا طبيعيا يصدر عن طبع وفطرة ، وهذه الزخرفة تبدو مع جرس الألفاظ كموسيقى متسقة النغمات ؛ لأنها صادرة عن نفس رقيقة امتلأت بالأحاسيس والشاعر ، ففاض بها القلم على السطور فيضا طبيعيا •

والتيمورية متأثرة كذلك « بوقائع تليماك » التى ترجمها الطهطاوى عن فينيلون Fénelon الفرنسى وظهر هذا التأثير فى ظهور شخصيتين خلقتهما المؤلفة فى نتائج الأحوال ، هما شخصيتا : « مالك » وزير الملك العادل ، و « عقيل » نديمه ، فان هاتين الشخصيتين تقومان بدور منظور الحكيم فى وقائع تليماك ، وكان منظور يقوم بالنصح لتليماك بن عولس ملك انطاكي • وكذلك فان مالكا وعقيلا كانا ناصحين مرشدين لممدوح ابن الملك • وكما أن « منظور » كان يمثل الخير فى وقائع تليماك • فكذلك نجد مالكا وعقيلا •

والشر فى « وقائع تليماك » كان ممثلا فى كالييسه احدى ربات الجمال فى بلاد اليونان ، وكانت قد أوقعت عولس فى شراكها ، ثم أوقعت ابنه تليماك بعد ذلك • أما فى « نتائج الأحوال » فان الشر لم يكن مجسدا فى امرأة ، بل كان مجسدا فى رجلين هما : « دشنام » القيم على خزينة المالية ، والثانى « غدور » القيم على خزينة السلاح • وكان هذان القيمان سببا فى سوء تصرف ممدوح ولى العهد وكره شعبه له ، مما جعله يخرج من البلاد بعد وفاة والده الملك العادل ، فاستولى هذان القيمان على عرش البلاد وأكثر فيها الفساد ، حتى هبأ الله لممدوح فى غربته نديم والده وأستاذه « عقيلا » ، فاحتالا حتى دخلا البلاد ولقيا مالكا الوزير ، وجمعوا الأنصار والأجناد ، واستعاد ممدوح عرش والده ، وتزوج بوران بنت

ملك العجم العاقلة الراشدة التي أسعدته وأسعدت شعبه • وهذا ما حدث لتليماك ، أيضا ، فبعد أن قام بمغامرات عدة في بلاد كثيرة تولى الملك وتزوج وكان ساعده الأيمن هو منظور •

وتلتقى « نتائج الأحوال » مع « وقائع تليماك » في الأهداف وأول هدف يلتقيان عنده هو تبصير الشعب العربى فى مصر بحقوقه على الحكام والمسيطرين ، فكثيرا ما أبرزت عائشة التيمورية النتائج الحسنة التى تترتب على حرص الحاكم على مصالح شعبه كما كان يفعل الملك العادل ، وكذلك ممدوح بعد أن تربع على عرش البلاد • وكذلك أبرزت المؤلفة النتائج السيئة التى تترتب على إهمال الحاكم لشعبه كما كان عليه دشنام وغدور حينما توليا الملك • ووجدنا هذا كله واضحا فى « وقائع تليماك » التى لا شك فى أنها قد قرأتها واستوعبتها من الترجمة العربية لا الأصل الفرنسى ؛ لأنها لم تكن تتقن إلا العربية (١) والفارسية • وكما ظهر تأثير المؤلفة بالمقامات القديمة فى ناحية الأسلوب و « بوقائع تليماك » فى الناحية الموضوعية ، كذلك تأثرت فى ناحية الأسراف فى التخييل بألف ليلة وليلة • فالمؤلفة فى كل ما كتبه كانت تجنح الى عدم المعقول ، وتكل الى القضاء والقدر كل ما حدث لأبطال روايتها ، وتنزع منهم الإرادة الواعية ، وتجعلهم مسيرين فى الحياة • وكانت تفعل الحوادث افتعالا ، وتخلق المصادفات الناتجة عن خيال عريض لا حدود له ، والحظ يلعب دوره الكبير فى حياة الأبطال ، ولعلها قرأت الشاهنامة الفارسية للفردوسى فأضمت على تأثرها بألف ليلة وليلة تأثرها بالجو الفارسى المبعق برائحة الحكمة التى تشم من صفحات روايتها •

فالتيمورية بقدر ما اقتربت من مضمون القصة الغربية الحديثة فى تأثرها بوقائع تليماك ابتعدت عنها حين اتجهت هذا الاتجاه البعيد المدى

(١) أ - اندر المنشور فى طبقات ربات الحدور لزينب فواز - الطبعة الأولى - مطبعة بولاق سنة ١٣١٢ هـ ص ٣٠٣ •
ب - مقدمة نتائج الأحوال ص ٣ •

فى تقليد ألف ليلة وليلة ، والشاهنامة للفردوسى بعدها عن المعقولات ،
وجنوحها الى الحيات •

وعدم الوحدة فى الموضوع ظاهر أيماء ظهور فى حوادث روايتها ؛
فبينما تسير المؤلفة فى موضوعها سيراً مباشراً نجدتها تجنح الى قصة أخرى
داخل القصة الأصلية ؛ هذه القصة هى « فرهادوبرهام » (١) يتلوها النديم
عقيل على مسمع الأمير ممدوح ليتغظ من حوادثها ويستفيد من عبرها ،
وكانت هذه القصة الدخيلة ذات أثر فى زيادة صفحات الرواية وفى تفكك
وحدة الموضوع ، مما يبعد القارىء عن السير فى الاتجاه المباشر مع
حوادث القصة الأصلية كما يحدث كثيراً فى قصص ألف ليلة وليلة
المتداخلة •

وعائشة التيمورية بقصتها « نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال »
المكونة من مقدمة وخمسة فصول ، تعد من أسبق نساء العرب فى خوض
ميدان القصة فى القرن التاسع عشر ، فقد سبقت ليبة هاشم (٢) التى
كتبت قصة « حسنات الحب » سنة ١٨٩٨ ؛ وزينب فواز التى كتبت روايتها
« حسن العواقب » (٣) سنة ١٨٩٩ •

ولعائشة كتاب ثرى آخر سته « مرآة التأمل » (٤) فى الأمور ،
تتقيد فيه أيضاً بالمقامة « من الناحية الأسلوبية » وتدافع فيه عن المرأة
وتحذرنا من الانخداع ببريق الحرية الأوربية التى فهمتها بعض النساء

(١) تبدأ هذه القصة الدخيلة من بداية الفصل الثالث ص ٤٢
وتستمر مع الرواية حتى نهايتها •

(٢) الضياء المجلد الاول السنة الاولى سنة ١٨٩٨ - ١٨٩٩ ص
٦٣٤ وما بعدها •

(٣) رواية «حسن العواقب» زينب فواز الطبعة الاولى طبعت فى
مطبعة هندية بشارع المهدي بالازبكية سنة ١٣١٦هـ - ١٨٩٩م •

(٤) مرآة التأمل فى الأمور «عائشة التيمورية» مطبعة المحروسة
سنة ١٣١٠هـ ص ١٠ ، ١١ ، ١٢ •

على أساس ترك الحبل على الغارب لهن • ويتبدى فى هذه المقامة الأسلوب
المقامى انتقل باحمال السجع والبديع •
وموضوع هذه المقامة بدا كنه كوحدة ليس هناك حدود ذات صلة
بين اجزائه •

ثم نأتى الى كاتب آخر هو أحمد شوقى الذى كتب « رواية »
لادياس أو آخر الفراغة (١) وقد نشرت سنة ١٨٩٨ • وهذه الرواية
تعتبر الإنتاج الثانى لهن شوقى الثرى ، وكان أول إنتاج ثرى له هو
« عذراء الهند (٢) أو تمدن الفراغة » •

وشوقى فى رواية « لادياس » ينهج نهج المقامة فى الناحية الأسلوبية؛
فهو لا يمل السجع ويكثر منه ، ويسير على نهج الهمداني والحريرى ومن
بعدهما فى التقيد بالصيغة اللفظية ، ولم يأت لنا بجديد فى أسلوبه ، وإنما
هو محاك مقلد يهتم بالصنعة ويتكلف لها تكلفا ليس فيه تعمق اللغوى
الذى وجدناه عند المقامين ممن سبقوه ، فهدفه زينة لفظية تبدو من تنايا
كلمات مرتبة منمقة سهلة لو شذبت قليلا لكنت شعرا موزونا مقفى •
وشوقى كان شاعرا والمنحى ظاهر فى رواياته الثرية بل انه كثيرا
ما يستشهد بالشعر خلال كلامه ، كذلك كان ولعه بالتكرار أفقد الرواية
كثيرا من جاذبيتها وروائها •

وان شوقى وان كان قد تأثر بالمنحى المقامى فى أسلوبه فهو لم ينهج
نهجها فى الناحية الموضوعية ، أو اتخذ رواية يروى أحداث القصة ،
وهو فى اتجاهه الموضوعى يتأثر بثقافته الفرنسية التى مكنته من الاطلاع

(١) مطبعة السعادة مصر •

(٢) أشار بروكلمان الى عذراء الهند فى ص ٢٥ فى كتابه « تاريخ
الأدب العربى » بالألمانية وكذلك أشارت اليها مجلات مكتبة طلعت بالقلة
ج ٢ ص ٣٨ ولكن النسخة مفقودة •

على ما كتبه اسندر دوماس الأب الكاتب الفرنسى وأضرابه ممن كتبوا
قصصا تاريخية •

فشوقى اتخذ من التاريخ المصرى القديم موضوعا لقصته هذه أراد
أن يحيى أحداثه ويجعلها تكرر نفسها من جديد على مسرح الحوادث فى
مصر • ولعل حوادث الثورة العرابية التى لا شك فى تمثلها فى ذهنه قد
أضفت على كتابته هذا التصوير الذى نراه فى روايته لادياس • ولولا
معرفةنا بأن شوقى كان شاعرا للخديو لقلنا انه فى روايته هذه كان يدعو
لأحمد عرابى (١) بطل الثورة العرابية دعوة فيها كثير من التمجيد له
والعطف عليه فى عالم الخيال ؛ اذ أنه نصر « حماس » الجندى المصرى
وجعله يتصر على أعداء البلاد ، ثم يستولى على ملك مصر ويتزوج لادياس
بنت ساموس ملك بولقراط •

وما حدث لحماس حدث لعرابى مع فرق بسيط ، وهو أن خيال
المؤلف نصر « حماس » (٢) فى حين خذل الواقع أحمد عرابى ودخل
المحتلون البلاد •

ويحاكى شوقى عائشة التيمورية فى الاغراق فى الخيال والجنوح الى
المغيبات والتأويلات البعيدة عن العقل والمنطق للحوادث والمفاجآت ، كما
ظهر ذلك مثل فى « اللوح » الذى قسمه شوقى فى رواية لادياس وجعله
ذا مكانة فى الأحداث التى وقعت لحماس بطل الرواية • هذا وان كان

(١) حينما رجع عرابى من منفاه تلقاه شوقى بقصيدة فيها تصغير
من شأن عرابى يقول فيها :
صغار فى الذهب وفى الاياب

أهذا كل شأنك يا عرابى

(٢) ص ١٥ « وأصبح الأمر فوضى واستعد الجيش والشعب فى
مصر لظهور جندى سعيد يأخذ التاج غصبا وهذا الجندى هو البطل
« حماس » كما سترى بعد » •

شوقى أكثر اتصالاً بواقع الحال لأنه يستمد من أحداث التاريخ موضوعاً لقصته ، فى حين كانت التيمورية بعيدة كل البعد عن تاريخ أو واقع .

وقد عالج شوقى روايته معالجة بنائية جعلها أكثر قرباً لمضمون الرواية الحديثة ؛ فهو أكثر احساساً بمعالجة القصة من على مبارك فى « علم الدين » ، ومن عائشة التيمورية فى « نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال » . وكان على مبارك كما سبق أن ذكرنا قد كتب فى « علم الدين » عن موضوعات متعددة ، وكانت عائشة التيمورية فى روايتها « نتائج الأحوال » تكتب فى موضوع مزدوج غير ذى وحدة . ولكن مع اقتدار شوقى وقربه من تحديد هدف له - وهو الاشارة بالمصرى وذكائه أينما حل وأينما وجد كما رأينا فى اشاداته بحماسة وتفوقه على أقرانه من شبان العالم القديم الذين كانوا يتنافسون على الزواج من لادياس - فانا لا نستطيع أن ننسى له تهاوته على الجنوح بالخيال الى بعد تحقيق واقعه لكثير من الحوادث التى يسير فيها على نهج ألف ليلة وليلة مما أفسد جو الرواية وان كان قد زاد فى التسلية التى يستشعرها القارئ حينما يقرأ روايته هذه « لادياس » .

فشوقى فى روايته هذه كان ينظر الى التراث المقاتى القديم ، على أساس محاكاته من الناحية اللغوية واللفظية ؛ فهو يتخذ الأسلوب المقاتى المسجوع اطاراً لفكرة تاريخية ، وأخذ من ألف ليلة وليلة اسرافها فى الخيال ، وهو فى مثله الأعلى ينظر الى أمل كان يبدو تحقيقه بعيداً فى أيامه ؛ وهو ظهور جندى من الشعب ينقذ مصر من الاستعمار والحكم الاستبدادى الغاشم .

ثم نشر شوقى رواية « ورقة الآس » سنة ١٨٩٩ - وموضوعها عن نضال العرب والفرس - وقد نهج شوقى نهج المقامة فى الناحية الأسلوبية ، ولكنه فى هذه الرواية لم يبالغ فى التكلف والصنعة كما بالغ فى رواية لادياس ، وذلك لأن لادياس كانت من أوائل الروايات التى أنشأها بعد

عذراء الهند ، وهو قد شعر بأن هذا التكلف المستمر في الصنعة اللفظية مما يفسد المعنى وتضيع معه حلاوة الكلام ، فقلل من هذه الناحية وإن كانت المحسنات البديعية لا تزال هي المسيطرة على أسلوب كلامه في هذه الرواية أيضا ، فكأن الإطار المقامى لم يزل أنسب إطار للصورة الجديدة للموضوع الجديد الذى طرقه الأدب العربى ، وهذا الإطار المقامى يزدان لأبيها الضيزن وشعبه العربى .

وورقة الأس رواية أخرى قام شوقى بكتابتها ولم يتقيد فيها بحادثة من حوادث التاريخ المصرى القديم ، إنما استوحاها من أسطورة عربية مؤداها أن ملك فارس المدعو سابور قام بمحاصرة ملك عربى يدعى الضيزن ، وكاد الفرس يأسون من فتح المدينة العربية لولا خيانة النضرة لأبيها الضيزن وشعبه العربى .

وقد تتبع شوقى هذه الحيانة في حياة النضرة وشوه صورتها تشويها تاما فجعلها بؤرة للشر ؛ فقد خانت أباهها ووطنها وخطيبها ابن بكر قائد الجيوش العربية ، ثم أرادت أن تخون زوجها سابور ملك الفرس - بعد أن تزوجها - مع أخيه أزدشير ، ولكن القدر كشف أمرها لأبيها الذى كان يظن أنه انتحر بعد أن استولى سابور على مملكته العربية ؛ فلقد اختبأ فى مخبأ كان يختبئ فيه آباؤه وأجداده حين تلم بهم الخطوب . وأخيرا ظهر والد النضرة وكشف خيانتها أمام زوجها وأظهر براءة أزدشير أخى سابور . وتم اعدام النضرة وشريكتهما فى الاثم وصيفتها أسماء . وتنتهى الرواية كذلك بزواج ابن بكر من هند .

وهكذا صاغ شوقى هذه الأسطورة العربية القديمة على نهج قصصى حديث أدار فيه الحوادث ادارة متسمة بالمبالغة العنيفة فى تجسيمها مع السلبية الكامنة فى تصرفات شخصيات الرواية ، فابن بكر لا يفعل شيئا حين تدهمه الحوادث فلا يدير فى رأسه فكرة تنجيه . فشوقى جعله شخصية متحركة محرومة من العقل ومن التروى ، يهاجمه الفرس على

حين بنته ، فيقاتلهم حتى يجرح ، ثم يخفيه واحد من الحضر عن أعين
الفرس أعداء البلاد ، وهو أيضا لا يجعل الانسان امسانا ، بل انه يجعله
اما ملاكا واما شيطانا ؛ فالخير خير والى الأبد ، والشرير شرير والى الأبد ،
شأنه فى ذلك شأن قصاص الشعب الساذج من هذه الناحية •

وهكذا يمزق صورة النظرة الانسانية حتى يقلبها الى شيطان
حقود خائن •

وأحمد شوقى وان كان مقامى الأسلوب ، خيالى سبب الحوادث
وتفاعلها • فانه فى حوارهِ يجيد كما رأينا فى عدة مواقف (١) فى هذه
الرواية • ولعله فى ذلك متأثر بفن تمثيلى رآه على المسرح الفرنسى - أو
قرأه - وهو فى هذه المواقف التمثيلية مبتدع لها فى أدبنا العربى لم
يدانه واحد من قبله فى حبكتها وقوتها • وان الاشارة السابقة الى وجود
بذرة الحوار فى بعض المقامات قد تحولت الآن الى نبات واضح فيما كتبه
شوقى فلخضر وأينع •

وعنوان الرواية « ورقة الآس » قد يدل على وجود اتصال بينه
وبين موضوع الرواية ، ولكن الواقع غير هذا ؛ فورقة الآس كادت تفقد
بين بقية الأوراق لولا أن تنبه شوقى لها فى سطرين ونصف السطر ،
اذ جعل النظرة تأرق فى منامها ، والسبب فى أرقها لبس ضميرا يعذبها ،
ولكن ورقة آس تسلت الى فراشها بفعل الريح •

وقى هذه الرواية تناسب طردى بين عاطفة شوقى ولغته ؛ اذ أنه
يتكلم بلغة العاطفة فيرتقى معها • وهو فى هذا يفوق من سبقه من كُتِب
المقامات ؛ فعاطفته واضحة ظاهرة فى لغته الشعرية التى تشجى وتطرب •

(١) اقرأ ص ٨ ، ٩ ثم ١١ ، ١٢ ثم ١٦ : ١٧ ، ١٨ الى آخر أمثلة
الحوار الموجود فى ورقة الآس •

وعلى هذا فان روايته هذه ارتقت لغة ، واستوت خيالا ، ولكنها لم تنضج
قصة تبارى مثيلاتها فى العالم الأوروبى .

* * *

ولشوقى مجموعة محادثات على هيئة مقامات تسمى شيطان بتاءور (١)
بلغ عددها خمس عشرة محادثة نشرها سنة ١٩٠١ حين كان العالم
تموج فيه أحداث مختلفة ؛ ففي مصر استعمار انجليزى ، وفى جنوب
افريقية يقوم الانجليز بعمليات الفتك والتكيل بالوطنيين هناك . وشوقى
لم يغفل عن هذه الأحداث ؛ فهو على لسان النسر « شيطان بتاءور » يشيد
بمنطق القوة ، ويقول ان المصريين القدماء كانوا على حق حينما (٢)
احتفلوا بالقوة كما يحتفل الانجليز بها اليوم فى جنوب افريقية ، وان
رحمة الناس بالأفريقيين لا تفهمهم ولا تضر الانجليز .

وهذه المحادثات أشبه ما كتبه شوقى بالمقامات ؛ فالراوى والبطل
ظاهران فيها أيما ظهور ، ولم يكونا انسيين سويين كما كنا نرى ذلك فى
مقامات الهمذانى والحريرى ومن بعدهما من المقامين ، بل ان الراوى
كان هدهداً ، والبطل كان نسرا معصرا . ولشوقى ولع خاص (٣)
بالحكمة فهى ضالته ، والحكمة لا تأتى الا من مجرب ، ولن يكون
مجربا الا اذا كان معصرا عاصر الأحداث ورأى ما فعلت بالقرون ، وهكذا
اختار شوقى الشاعر المصرى القديم بتاءور شاعر الملك رمسيس ، ولم
يختره على وضعه الانسى لأن الانسى لا يعمر طيلة هذه القرون ، فاختار
رمزا له النسر لأنه ملك الطيور ؛ كما أن بتاءور ملك الشعراء ، ولأن
النسر أيضا يعيش طويلا . ولكى يناسب بين البطل « النسر » وبين
الراوية لم يختار الراوية الا طائرا كذلك ، ولم يكن الطائر الا هدهدا

(١) مطبعة الاستقامة بالقاهرة سنة ١٣٧٣ هـ ١٩٥٣ م .

(٢) المحادثة الثانية ص ٣٠ .

(٣) المحادثة الرابعة ص ٦٨ .

لأنه مولع بتقصي الأنباء منذ عهد سليمان الحكيم • ورمز شوقي الى نفسه بهذا الهدهد الذي يريد أن يتعلم على النسر •

ولم تقتصر الشخصيات في هذه المحادثة على النسر والهدهد ، بل انها شملت شخصيات (١) عديدة في العصور التي تالت على مصر •

وهناك جانب آخر تشابه فيه هذه المحادثات مع المقامات • وهو جانب الأسلوب أيضا ، فشوقي يسجع ويستخدم المحسنات البديعية في تزيين ألفاظه وتنسيقها ، ولكن سجعه لم يكن يضع مع المعنى ، ومحسناته البديعية لم يكن ليختفي بسببها هدف يرمى اليه الكاتب • ولم يكن في سجعه ومحسناته يجري وراء لفظ شرود ، أو كلمة معقدة ، أو اغراب لغوى كان يهدف اليه المقاميون • وانما استخدم هو الألفاظ والكلمات واللغة للتوضيح والتبين ، فلم تكن اللغة تستخدمه هو ولكنه كان هو يستخدمها •

وبالمقارنة بين شوقي وبين الطهطاوى وعلى مبارك - وهما سابقان له - نجد أن شوقي أكثر تكلفا منهما وشغفا بالمحسنات البديعية ، ولكن عباراته أكثر سبكا وأجمل طلاوة •

والموضوع القصير جانب ثالث تشابه فيه محادثات شوقي مع مقامات من سبقوه ، الا أنه لم يتقيد بوحده كما تقيد بها هؤلاء السابقون ، فهو مثلا لم يلتزم موضوع الكدية كما فعل ذلك الهمذاني والحريري واليازجي ، ولكنه طرق موضوعات عدة منها مهاجمة (٢) الاستعمار الانكليزي وأشاد بحرية الخطابة (٣) وكفالة القانون لها ، واهتم باللغة

(١) من هذه الشخصيات مثلا الملك رمسيس وصائغ الملك والقاضي والخمار والأمير أونى وعمرو بن العاص •

(٢) المحادثة الثانية ص ٣٠ •

(٣) المحادثة الخامسة ص ٨٥ والسادسة ص ١٠١ •

العربية (١) ، وهاجم المسئولين الذين باعدوا بينها وبين الحياة والتطور الحضارى . وكذلك فانه عنف بالاستبداد (٢) والظلم .

وكما لم يتقيد شوقى بوحدة الموضوع فانه لم يتقيد كذلك بوحدة الزمان ؛ فقد حدثت أحداث هذه المحادثات فى الأعصر القديمة وفى أيام فتح العرب لمصر ثم فى زمن شوقى . جمع بين أزمان الحياة فى خمس عشرة محادثة .

وكذلك لا نرى عند شوقى وحدة فى المكان ؛ فالمحادثات التسع الأولى تحدث فى مدينة منف ، ثم تحصل المحادثات الثلاث الأخيرة فى مدينة القاهرة الحديثة .

وان التفكك فى هذه الوحدات الثلاث مرتبط ببعضه ببعض ارتباطا كبيرا . فتفكك وحدة الموضوع قد يؤثر ويتسبب فى تفكك وحدة الزمان ووحدة المكان . ولكن الزمان والمكان مرتبطان ارتباطا أشد ، فاذا حدث تفكك فى واحد منهما أحدث تفككا فى الآخر . وشوقى فى عدم التقيد بوحدة الموضوع والزمان والمكان يتأثر بالمدرسة الرومانتيكية الفرنسية فقد كان مجيداً للفرنسية مما مكنه فى صدر شبابه من التأثر بالمدارس المختلفة ، سواء الكلاسيكية أو الرومانتيكية .

أما عن المنحى القصصى فى هذه الأحاديث فلا يبين لأنه ليس هناك عقدة فى أى من هذه المحادثات . وعنصر الخيال وان كان متوافرا فى هذه المحادثات الا أنه لا يحيلها الى قصص ، ومن ثم فاننا نجد أنفسنا ازاء مقالات فى الاصلاح الاجتماعى (٣) .

(١) ص ٢٣١ .

(٢) ص ١٦٩ .

(٣) وهو فى هذا متأثر بمدرسة جمال الدين الافغانى ومحمد عبده وان كان فى بعض الاحيان ينتقد الأول كما فى ص ٧٤ ، ص ٧٥ .

ولا تغفل أن نذكر أن عنصر الحوار بلغ حداً (١) من القوة في هذه الأحاديث أكثر مما بلغه في روايته « لادياس » أو « ورقة الآس » .
ولشيطان بنتامور صور أخرى ظهرت عند حافظ إبراهيم في « ليالى سطيح » ، وكذلك ظهرت عند محمد لطفى جمعة في « ليالى الروح الحائر » ستضع في الصفحات التالية .

وكما أثر شوقي فيمن بعد فقد أثر فيه من قبله ، وبخاصة « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي في هذا النقد الاجتماعي الذي لم يكن شوقي (٢) ليجرؤ عليه لولا أن رأى شجاعة من قبله في نقد أحوال المجتمع .

(١) ظهر هذا واضحا في كثير من الأحاديث ، وأبرز صورة له في ص ١٦٠ ، وكان النسر قد تمثل بشرا سبويا فاستأذن في الوصول فاستقدمه الملك فحين نقل القدم في الحجرة العالية استقبل مولاه مستجما من الحشوع غاضبا بصره من المهابة ، ثم قال « سلام من هوروس اليه سلام الآباء والأجداد عليه - أيتها الشمس المضطجعة في سرير مجدها وضوؤها يغشى البلاد ويبعث حياة المعباد ، هذا هدهد ناطق انفرد في الآخرين بتقديس ذاتك ، والتمدح بصفاتك ، والبكاء بعدك على زمانك . قال الملك لعله هدهدك انسحري يا بنتامور ؟ قال : ماذا يقال عنا أيها الهدهد في زمانكم النكد وأيامكم السود وعهدكم النكر وسنيكم العجاف ؟ وماذا يعلم عنا ذلك الجيل الصغير ؟ » الخ .

(٢) كان شوقي أرسقراطيا في حياته ، ولكنه لتأثره بمن سبقه ظهر في محادثاته هذه نقد عنيف لطبقة أبناء الذوات في المحادثة الخامسة عشرة .

الفصل الثالث

القسم الثاني

نهاية تطور المقامة الى قصة قصيرة
عند محمد لطفى جمعة ومحمد تيمور

وفى أوائل القرن العشرين عرف مؤلف آخر هو محمد لطفى جمعة بكتابه « ليلالى الروح الحائر » ، وقد ذكره له بروكلمان - الا أن للمؤلف كتابين آخرين أحدهما « فى بيوت الناس » (١) والآخر فى « وادى الهموم » لم يذكرهما له مصنف أو باحث .

و « فى بيوت الناس » أقاصيص صدرها الكاتب بمقدمة يتحدث فيها عن الرواية ، فيقول عنها (٢) انها قصة سمعت أو رُيت ثم تصبغ بصبغة الخيال . ويهمنى أن نذكر مبادئه التى يؤمن بها والتى ذكرها فى المقدمة لأنها هى التى بلورت فكرته التى قامت على أساسها هذه الأقاصيص ، وهذه المبادئ هى : أولا كرهه للعلم الذى لا يصل الى أعلى مستواه ، وثانيا كرهه للأغنياء الذين لا يستغلون أموالهم لصالح الشعب ، وثالثا كرهه للسجن كوسيلة لاصلاح المجرم . ويرى أن النصيحة أجدى وأنفع فى علاجه .

ورواية « فى بيوت الناس » أقاصيص متصلة ومنفصلة ، وهى متصلة باعتبار أن البطل واحد فيها ، وهى منفصلة باعتبار أن لكل أقصوصة موضوعا مختلفا .

ولم يبق للمؤلف من تراث المقامة الا شخصية الراوى الذى يقص هذه الأقاصيص على لسانه ويكون هو بطلها . أما السجع والمحسنات

(١) مطبعة النيل سنة ١٣٢١ هـ . سنة ١٩٠٤ م : معارة من مكتبة ابن المؤلف السيد / رابع محمد لطفى .
(٢) انظر المقدمة ص ٤ .

اللفظية وتعشق اللفظ فليس لهذا كله وجود ؛ لأن الكاتب إنما يصدر في تعبيره عن معين فطري بسيط لا تعقد فيه ولا تصنع ؛ فجاءت كتابته غاية في السهولة والرقّة ، ومتأثرة بأسلوب الصحافة السهل الذي كان سائداً في عصره .

وهو يقص علينا في هذه الرواية من خفايا البيوت (١) الشيء الكثير مما يدل على قوة ملاحظته ، كما يبدأ أقصيصه بيت من الشعر ويختمها بحكمة ، ومن ثم فقد أضاع الحكمة الفنية لأقاصيصه هذه بسبب كثرة وعظه وارشاده . وكان من الواجب أن يترك لأقاصيصه أن توضح ما يريد دون أن يلخصها في البداية والنهاية بهذه الحكمة أو تلك الموعظة .

والمؤلف يكثر من المفاجآت في كل أقاصيصه متأثراً بما كان يكتب في أوائل هذا القرن من روايات بوليسية كان يترجمها « طانيوس عبده » ، ومتأثراً أيضاً بالروايات التاريخية التي كان يؤلفها « جورجى زيدان » (٢) وليس للمؤلف من وراء ذكره للمفاجآت إلا إثارة عامل التشويق عند القارئ ليس إلا .

هذا وموضوعات المؤلف وإن كانت تمتاز بالطرافة ، إلا أنها موضوعات عامة شائعة ، وليس اختياره لشخصية « حسن الحوذى » ليكون راوية وبطلاً لأقاصيصه إلا أن الحوذى كثير التنقل مما يزيد من اتساع جوانب الرواية . وهكذا يطغى الكم على الكيف عند المؤلف مما يضاعف في الرواية تحديد الفكرة ، وبناء العقدة ، وإبراز الشخصية .

وأقاصيصه « في بيوت الناس » وضع فيها عنصر العقدة وضوحاً

(١) انظر « غيرة المراه » ص ٦٤ وفي « بيت الشيخ » ص ٦٩ .

(٢) لم نشر إلى روايات جورجى زيدان ، لأنها لم تكن متأثرة

بالمقامات .

خفيفا وكانت مجالات للسرد والتحليل ، والمؤلف فى سرده يترك نفسه على سجيته فلا يقبل الوقوف للتأمل والنظر واعمال الفكر حتى يكتمل للعقدة استواؤها وايجاد حل لها .

وقد اقتربت أقاصيص فى « بيوت الناس » من مفهوم القصة الحديث اقترابا ، وان كان غير ملاصق الا أن عناصر القصة من موضوع وشخصيات وعقدة قد اجتمعت فيها . ومن ثم فانا لا ننكر عليها أنها أول أقاصيص مصرية أنشئت فى العقد الأول من القرن العشرين .

و « فى بيوت الناس » تشتمل على احدى وعشرين أقصوصة فى واحدة منها (١) هجوم على قاسم أمين لتعجله اظهار دعوته لتحرير المرأة وسفورها ، وهو يبدأ هذه الأقصوصة بيت شعرى يقول فيه :

أقسم ان القوم ماتت قلوبهم
ولم يفقهوا فى السفر ما أنت كاتبه

ثم يصوغ أقصوصة رجل أساء فهم دعوة قاسم أمين وجره سوء الفهم هذا الى الفضيحة والعار .

وفى أقصوصة « دار القمار » (٢) هجوم على داء القمار الذى تفشى فى الطبقة الغنية . وهكذا كانت كتابات محمد لطفى جمعة القصصية صدى آخر لدعوات الاصلاح التى قام بها جيل من الكتاب الكبار منهم : جمال الدين الأفغانى ، و « محمد عبده » و « محمد المويلحى » وانضم اليهم محمد لطفى جمعة بكتاباته أيضا التى نقلت دعوات الاصلاح الى أذهان الناس فى هذا الثوب القصصى .

(١) انظر « فى بيوت الناس » . « أفصوصة درس فى الغرام

ص ٧٣ .

(٢) انظر ص ٥٥ .

وهناك شخصية أساسية فى هذه الأقاصيص هى شخصية حسن
الحوذى الراوية والبطل وهى التى تلعب الدور الأساسى • وهناك شخصيات
ثانوية أخرى •

ويحدث حوار باللغة الفصحى أحيانا ، والعامية أحيانا أخرى ؛
هذا الحوار يكشف لنا عن كيانات الشخصية المادية والاجتماعية
والنفسية • وهذا واضح فى كل أقاصيصه ، ولذلك كان من الممكن أن
تصاغ بعض هذه الأقاصيص فى قالب المسرحية • وسنجد أن روايته
التالية « فى وادى الهموم » قد صاغ منها مسرحية فى خمسة فصول تحت
اسم « فى سبيل الهوى » (١) وقد هيا لتحويل هذه القصص الى مسرحية
كثرة الحوار الذى تمتلئ به • ولو أن الحوار فى كثير من الأحيان يخالف
الواقع •



ولمحمد لطفى جمعة رواية أخرى هى « فى وادى الهموم (٢) »
وقد عودنا المؤلف أن يقدم لأقاصيصه بمقدمة يوضح فيها بعض الآراء التى
يقتنع بها ويطبقها تطبيقا عمليا فى قصصه •

ويهمنا أن نذكر آراءه التى يبرزها فى مقدمة فى « وادى الهموم »
لسبين : أولهما معرفة مدى تطبيقه لآرائه فى روايته هذه ، وثانيهما :
استيعاب معظم ماورد فى الرواية ، وبخاصة انها ليست متداولة على
الاطلاق ، بل يخشى أيضا ضياع هذه النسخة الوحيدة التى استعنت
بها كما فقدت من قبل رواية « عذراء الهند » لأحمد شوقى •

ويصدر الكاتب كتابه هذا بالحديث الشريف « عفوا تعف نساؤكم » ،
وهو فى مقدمته يقسم فن الرواية الى قسمين :

-
- (١) لاتزال مخطوطة فى مكتبة المؤلف .
(٢) مطبعة النيل فى مصر سنة ١٩٠٥ •

الحقيقى والخيالى ، فالرواية الحقيقية تمثل البشر كما هم • والرواية الخيالية تصور البشر كما يجب أن يكونوا •

ويقول ان أشهر كتاب الرواية الحقيقية هو القصصى الفرنسى « هونوردى بلزاك » وتلميذه « اميل زولا » ، وأشهر كتاب الرواية الخيالية هما القصصى الانجليزى والترسكوت ، والقصصى الفرنسى « اسكندر دوما » •

وهو يصرح (١) بأنه سينهج نهج القصصيين الذين يكتبون فهم الروائى على أساس الحقيقة ، ثم هو يبحث فى موضوع « انقاذ المرأة من السقوط » وذلك بالاستعانة بأراء بعض الكتاب الذين يشيرون الى أن العيب راجع الى المرأة نفسها أو اليها والى المجتمع معا الرأى الأول (٢) لفرح أنطون نشره فى مجلة « السيدات والبنات » - والرأى الثانى (٣) للكتاب الروسى تولوستوى •

أما رأيه هو فيتضح حين يقول ان السبب فى سقوط المرأة هو الرجل أولا ، والهيئة الاجتماعية ثانيا • وفى اعلان رأى الكاتب تبرز أهميته ، واذا أشرك الآخرين فى تفهم جوانب المشكلة بعد عرضها عليهم فى ثوب قصصى كما يفعل كاتبنا - يؤدى الكاتب رسالته نحو المجتمع الذى يعيش فيه •

والمشكلة التى أبرزها لنا الكاتب « فى وادى الهموم » تطبيق لرأيه الذى أعلنه فى المقدمة ، وهذه الرواية توضح لنا مسئولية الرجل المهيمن على شئون المرأة ، ومسئولية المجتمع الذى لا يسن القوانين الرادعة لصيانة أفرادهِ والدفاع عنهم • والكاتب فى روايته هذه يكثر من ذكر الأحداث البعيدة والقريبة من الموضوع ، وموهبته تتجلى حين يجد القارى

(١) انظر المقدمة ص ٦ •

(٢) انظر المقدمة ص ١٤ •

(٣) انظر المقدمة ص ٢٢ •

أن هذا البعد فى الحوادث لم يرو الا ليقرب الحادثة الأولى للذهن ؛ فمثلا زبيدة احدى شخصيات رواية « فى وادى الهموم » لم يكتف الكاتب بعرض قطاع واحد من قطاعات حياتها وانما انزلق بنا الى حياتها الأولى يوم أن كانت احدى أختين أبوهما من الجزائر استوطن الاسكندرية ، وقد اختطفت زبيدة هذه زوج أختها المسمى ابراهيم ولكنه لم يرغب فيها بعد أن نال مناله منها ، فرجع الى أختها زوجته الأولى • أما هى : زبيدة فقد أتت الى القاهرة بتحريض من أمها واحترفت - وهنا تبدو مسئولية الرجل والمجتمع معا فى تهيئة الوسائل لكى تضع المرأة ، فلولا دقاة ابراهيم ، وغفلة والد زبيدة ، وعدم دفاع المجتمع عنها ، لما فسدت هذه المرأة ، ولما انحدرت الى هذا الطريق الوعر • هكذا يسير الكاتب فى عرض أدوار الأحداث التى تمر على زبيدة التى غيرت اسمها الى منيرة ، وأصبحت محبوبه لفتى وارث يدعى « مختار » لم يرث مالا فحسب عن والده انما ورث أيضا جرائم الفساد • وكانت أمه وأخته فى رعايته بعد وفاة الأب فلم يراغ حقوقهما • وانهاالت على مختار اللعنات واختاره الفقر صديقا ملازما بعد أن كان غنيا مكتفيا ، بل ان مختارا بعد وفاة والدته باع أخته لرجل مزواج مسن فلم ترتع أخته معه وكانت نهايتها • وتأتى نهاية مختار حين يشنق نفسه جزاء وفاقا له على ما قدمت يداه من اثم •

والكاتب يقول (١) فى ختام قصته انه كتبها اتمااما للواجب ، ورفعاً للحمل الثقيل الذى أنقض ظهره •

ومؤلف « فى وادى الهموم » يعرض لنا بعض الصور عرضاً سريعاً ، كانفعالات المقامر (٢) ، وكاحتراق بنى (٣) ، وانفعالات (٤)

(١) اقرأ الخاتمة ص ١١٢ •

(٢) انظر ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

(٣) انظر ص ٣٩ ، ٤٠

(٤) انظر ص ٨٣

الراوى حينما يرى صورة لأسرة سعيدة فى عبادة طيب ، أو وصف
جلسة (١) فى حانوت حلاق ، وذل الفقير (٢) .

والراوى فى وادى الهموم ليس هو بطل الرواية كما كان « فى
بيوت الناس » ، فحسن الحوضى فى بيوت الناس كان راوية وبطلا ،
أما الراوى فى وادى الهموم فكان هو المحدث لأنباء هذه القصة الواقعية
الحزينة التى حدثت لصديقه مختار ، وبالتالي روى الراوى هذه القصة
للمؤلف .

وقد تشبث الكاتب فى هذه الرواية بمذهب الواقعية الذى يصور
الناس كما هم ؛ فهو فى ذكره للحوادث لا يبالغ ولا يتصنع وإنما يعبر
تعبيراً صادقاً عن انفعالاته وأحاسيسه كفنان خالق .

ونرى فى وادى الهموم (٣) - كما رأينا فى بيوت الناس أن
الكاتب لم يرث من المقامة القديمة الا شخصية الراوى - فليس أسلوبه
مسجوعاً ، وليس عرضه ملتوياً ، بل ان الموضوعات التى طرقها موضوعات
لم تخطر لكاتب المقامة القديمة ؛ وذلك لاختلاف الأحوال والظروف بين
عصر وعصر .



ونأتى الى كتاب آخر لمحمد لطفى جمعة وهو « ليلالى الروح (٤) »

(١) انظر ص ٩٠ .

(٢) انظر ص ٩٢ .

(٣) وقد نظم الشاعر حافظ ابراهيم بينين جعلهما شعاعاً لقصة

« فى وادى الهموم ، هما :

لا تلمها فلو عففنا لعفت

وتوجع لعرضها المذكور

قل لمن حاول القضاء عليها

قف لها وقفة بوادى الهموم

وهذان البيتان مأخوذان من نسخة خطية بقلم المؤلف كان قد

أرسل بهما الى أحد جامعى ديوان حافظ ابراهيم فى يونية سنة ١٩٣٦م

(٤) طبع على نفقة صاحب مكتبة التأليف بمصر سنة ١٩٣٦ .

الحائر ، الذى اشتهر به المؤلف أكر مما اشتهر بكتابه السابقين : « فى بيوت الناس » و « فى وادى الهموم » . وقد ظهر فى هذا الكتاب تضج فنى لم يظهر فى كتابيه السابقين بهذه القوة . ولا عجب فى ذلك فسبح سنين - وهى المدة بين تأليف كتابيه السابقين وكتابه ليالى الروح الحائر - كافية لأن تتضج أفكاره وتزيده القدرة على التعبير عنها .

والمؤلف فى كتابه هذا يسير على نهج من سبقه من كتاب مثل : أحمد شوقى فى « شيطان بنتااور » ، وحافظ ابراهيم فى « ليالى سطوح » . وان بداية كل كتاب من هذه الكتب الثلاثة لواحدة - فان الأهرامات (١) هى مكان اللقيا لمن يسأم الحياة والأحياء عند شوقى وحافظ ومحمد لطفى - وشوقى هو الذى سبق ، ثم تلاه حافظ (٢) ، ف « محمد لطفى جمعه » .

والمؤلف يهدى كتابه الى شبان مصر ويرجوهم أن يجدوا فى كتابه هذا الاجابات الموفقة للأسئلة الحائرة التى كانت تتردد من أفواههم عن مصير وطنهم . والروح الحائر فى لياليه قد تكون روح صديقه (٣) مصطفى كامل الزعيم الراحل (توفى سنة ١٩٠٨) الذى تمت بينه قبل وفاته وبين المؤلف موافق يتعهدان (٤) فيها أن من يموت قبل الآخر على أخيه الحى أن يؤلف عن الميت كتابا .

(١) اقرا لشوقى « شيطان بنتااور » ص ١٦ . واقرا لحافظ « ليالى سطوح » طبعة دار الهلال يولية سنة ١٩٥٩ ص ٣٤ - واقرا « ليالى الروح الحائر » ص ٤ .

(٢) نشرت ليالى سطوح لحافظ ابراهيم اول ما نشرت سنة ١٩٠٦ م .

(٣) أخبرنى نجل المؤلف السيد رابع محمد لطفى بأن والده قد روى له أن اسم مصطفى يقصد به مصطفى كامل - الزعيم السابق - فالروح الحائر هى روح الزعيم الراحل ، وتدل على ذلك هذه الأحاديث التى تدور حول الأمة وحقوقها وكيفية انهاضها من كبوتها ، وكانت أحاديث الزعيم الراحل فى حياته تتجه هذا الاتجاه .

(٤) أنظر ص ٦ .

وقد ذكر بروكلمان (١) أن المؤلف قد تأثر بمقامات المويلحي وليالى سطيع لحافظ ابراهيم - وهذا صحيح - ولكنه تأثر كذلك تأثرا كبيرا بأحمد شوقي فى « شيطان بشامور » ، لا من الناحية الموضوعية فحسب ولكن أيضا من ناحية الشكل ؛ فكما قسم أحمد شوقي محاوراته الى خمس عشرة محاوره فكذلك قسم محمد لطفى لياليه الى خمس عشرة ليلة .

ومن النواحي الاجتماعية التى يناقشها المؤلف فى « ليالى الروح » ما سرده فى الليلة الثانية (٢) « حديث بعض الأمم » ، وفيها تحدث الروح الحائر عن سماعه لخطبة خطيب من أمة تدعى أمة الهوز كان يبكت فيها قومه ويرسم لهم طرق الإصلاح . وكأنه يعنى بأمة الهوز الأمة المصرية حين يتحدث عن الأدواء التى تصيب الأمة وكيفية معالجتها .

ثم يتحدث الروح الحائر فى الليلة الثالثة عن علة سقوط الشرق (٣) ، ويقول ان السبب فى مرض الشرق هو بغض العظماء ، فكلما قام عظيم لانقاذ الأمة أحاط به الكيد - ومؤلف كتب « ثورة الأدب » (٤) الدكتور حسين هيكل يستعير هذه العلة ويجعلها سببا من أسباب فتور القصة فى مصر . وقد هاجم الروح الحائر المرأة الغربية فى الليلة الحادية عشرة « الأخوات الثلاث » (٥) وهو يقول عنها انها احدى ثلاث ؛ اما عفيفة بالضرورة ، واما شريرة ، واما مخلوقة تافهة .

وهذه النواحي الاجتماعية التى خاض فيها المؤلف لم يبرزها من

(١) أنظر بروكلمان ص ١٦٥ .

Geschichte der Arabischen Litteratur. Brockelmann.

(٢) اقرأ ص ١٢ - ٢١ .

(٣) اقرأ ص ٢٢ - ٢٨ .

(٤) اقرأ ص ٩٨ طبع القاهرة سنة ١٩٤٨ « ثورة الادب » .

(٥) اقرأ ليالى الروح ص ٨٨ - ٩٧ .

وجهة نظره هو فحسب ، وانما أبرزها أيضا من وجهة نظر روح صديقه
الصافية حين تحررت من المادة •

ويخبرنا المؤلف عجا حين يقول (١) لنا : ان الأرواح كذلك تبحث
عن الحقيقة - وهو يضرب الأمثال لتوضيح ما يريد مستعينا في ذلك
بمعين (٢) من تراث قصصى من « ألف ليلة وليلة » ، بل من الأدب
التمثيلي اليونانى القديم ، وذكر من رواه سوفوكليس (٣) حين خاطب
الناس بأنهم كلهم الملك اوديب الذى كان هدفا لسهام القضاء •

ومن الليالى التى ظهرت فيها اللسة الفية ليلتان هما : « نرجس
العمياء (٤) » و « صديقى على » (٥) ، وهما قصتان رمزيتان ؛ فنرجس
العمياء رمز للانسانية الحائرة التى تخبط فى دياجير الظلام دون هدف ،
ولكن الأمل - « حيا الله الأمل » - هو شعاع الهداية الذى لولاه
لطالت الحيرة بالانسان ولعد من الأشقياء •

وقصة « صديقى على » ترمز الى أن الذى يبيع حريته فى سبيل
المجد لن ينال المجد أو الحرية مرة أخرى •

هاتان هما الليلتان اللتان تتسم منهما غير القصة ، وبقية الليالى
عبارة عن مقالات لو نشرت ليلة ليلة فى الصحف لأصابت توفيقا من
نشرها مجمعة فى كتاب ، ولكن رغبة الروح قبل انتقالها الى عالم السماء
كانت مقدسة لدى المؤلف فبادر بنشر آرائه فى كتاب جمع بين دفتيه
مختلف الآراء والأوصاف قاصدا البناء والعلاج ، وان كان البناء والعلاج
لم يبرزنا لنا فى ثوب قصصى كما بدت لنا آراء المؤلف من قبل حين كتب

(١) اقرأ ص ٨٨ •

(٢) اقرأ ص ٣٧ •

(٣) اقرأ ص ٦٩ •

(٤) انظر ص ٤٢ - ٥٠ •

(٥) انظر ص ٥١ - ٦١ •

« فى بيوت الناس » و « فى وادى الهموم » ، والمقامة شاحبة الظهور فى ليالى الروح الحائر وهو قلما يسجع (١) .

ويعتبر محمد لطفى فى «ليالى الروح الحائر» رائدا من رواد الأسلوب الخطابى (٢) الجهير الذى نراه واضحا فى معظم كتاباته ، ولعل قدرته (٣) على إثارة إعجاب السامعين وهو يخطب قد مكنت فى نفسه هذه النزعة الخطابية الواضحة فى كتاباته وجعلت أسلوبه سهلا مقنعا .

ويظهر الحزن واضحا بين طيات كلامه ؛ فهو لا يفتأ يحدث الناس فى أسلوب جنائزى على أنهم خلقوا للحزن ، حتى الضحك ، فان المؤلف جعله شكلا من أشكال البكاء (٤) .

وفى نهاية لياليه يحدثنا المؤلف على لسان الروح الحائر عن معنى « المثل الأعلى » - وهو « بلوغ الانسانية أرقى مراتب الكمال » (٥) .
ثم تنتهى حيرة الروح الحائر (٦) أو تكاد تنتهى بعد الليلة الخامسة عشرة ، ويسمى بالروح المهتدى . وهذا الحديث الذى يدور بين المؤلف والروح الحائر (٧) يأخذ شكلا حواريا حين يسأل المؤلف وتجييه الروح . والمؤلف يسأل عن معانى : السعادة ، والأخلاق ، والحب ؛ والاجابة تكون بقدر السؤال ولا يطيل فيها ، ومن ثم تأخذ هذه الاجابات القصيرة المحددة شكل الأمثال والحكم .

(١) أنظر ص ٢٦ فى عبارة « وكم من متواضع بيننا يؤخذ برجله ويجر وهو جدير أن يؤخذ بيده ويبر » .

(٢) اقرأ مثلا ص ١٢ و ص ٢٥ - ٢٧ و ص ٣٦ - ٤٠ .

(٣) أخبرنى الأستاذ عباس محمود العقاد وهو أحد معاصرى المؤلف بهذه الحقيقة .

(٤) انظر ص ٦٩ .

(٥) انظر ص ١٨٥ .

(٦) «ليالى الروح المهتدى» لم تزل مخطوطة فى مكتبة المؤلف .

(٧) قرأنا أنه ليالى الروح الحائرة وما نراه السيرة وفى وادى الهموم .

منذ استشراف العالم العربي على الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر واعجابه ببعض مطالها ، ابتدأ العرب ينهلون من معين الأدب الفياض ما يسدون به نقصا كان يترى أدبنا العربي ، فوجد من جراء اتصالنا بالحضارة الغربية الأفاصيص المبتدعة (١) ممثلة في أقصوصة « رمية من غير رام » التي كتبها سليم البستاني سنة ١٨٧٠ و « وحنان الحب » التي كتبها ليبة هاشم سنة ١٨٩٨ . وترجمنا كذلك بعض الأفاصيص كما فعل نسيب المشعلاني حين ترجم عن الإنجليزية « النجاة بعد اليأس » سنة ١٨٩٨ ، ولحسن خليل بيدس عن الروسية « النعجة الضالة » سنة ١٩٠١ .

ويقال ان أول من عالج كتابة الأقصوصة المصرية (٢) ، بل أول مؤسس لها هو « محمد تيمور » (توفي ١٩٢١ م) حين أنشأ مجموعة أقاصيصه « ما تراه العيون » (٣) سنة ١٩١٧ وعدد هذه الأقاصيص سبع ، لا تنسم غير القصة الا في اثنتين منها : الأولى أقصوصة « ربي لمن خلقت هذا النعم ؟ » (٤) وهي مترجمة عن موباسان الكاتب الفرنسي ، والأخرى من تأليف محمد تيمور وليست مترجمة أو معربة وهي « عطفة » (٥٠٠ منزل رقم ٢٢) - وهذه الأقصوصة بها فكرة ولها عقدة وتصور المثل الذي يقول : « الجزءاء من جنس العمل » ، أو « كما تدين تدان » ، في ثوب قصصى قصير لا يأس به . أما الخمس الأخريات فليست الا

(١) اقرأ أقاصيص سليم البستاني وليبة هاشم ونسيب المشعلاني و خليل بيدس في الأقصوصة في الأدب العربي الحديث . نماذج تأليف الدكتور عبد العزيز عبد المجيد - دار المعارف بمصر .

(٢) اقرأ مقدمة « الشيخ جمعة وأقاصيص أخرى ص ٨ لمحمود تيمور » الطبعة الثانية .

(٣) ما تراه العيون « محمد تيمور الطبعة الثانية سنة ١٣٤٥ هـ - ١٩٢٧ م .

(٤) اقرأ « ما تراه العيون » ص ٣٠ .

خواطر قصصية تحتاج الى الصياغة والتسيق ، وهذه الأقاصيص التي كتبها محمد تيمور اذا قيست الى ما كتبه محمد لطفى جمعة في « في بيوت الناس » و « في وادي الهموم » و « نرجس العمياء » و « صديقي على » لوجدنا الثاني يتفوق على الأول في صياغة القصة .

وليست العبرة بمن سبق ، ولكن بمن سلك ؛ فمحمد لطفى جمعة وان كان سابقا الا أنه سلك في الطريق القصصي سلوك المبدع الملهم وقدر له أن يطلع على روائع الأدب الغربي في أيامه . ومقدمة « في وادي الهموم » التي كتبها سنة ١٩٠٥ ترينا مقدار تفهمه للمذاهب الأدبية السائدة في عصره وان دفاعه عن منهجه الواقعي في القصة يدلنا على مدى ثقافته الفنية التي أهلته لأن يختار من بين مذاهب الأدب المذهب الواقعي ؛ اذ لا يمكن للأديب اختيار منهج معين دون أن يكون قد اطلع على المناهج الأخرى .

فمحمد لطفى جمعة يعتبر بحق أسبق من محمد تيمور في بناء الأقصوصة المصرية الحديثة ، وقد لون الأخير أقاصيصه (١) بواقعية ملموسة وبطابع محلي - ولم نفتقد هذين اللونين عند الأول ، فكثير من أقاصيصه « في بيوت الناس » تقص عن الواقع الذي يحدث في بيئته . ولكن الطابع المحلي يطبعها بطابع سوداوي مر ، فكل أقصوصة فيها قتل (٢) أو انتحار (٣) - على حين كانت أقاصيص محمد تيمور عليها طابع الرقة ومسحة الحضارة والترف فلم نجد فيها عنفا أو مبالغة حادة قاسية ، فهو يسير الهويئا في أقاصيصه ويأخذ قطاعات صغيرة مما تراء العيون ويلقي عليها ضوئا هادئا مريحا ينيرها من خلال كلمات سهلة متقاة . فمثلا في

(١) The modern Arabic short story, p. 103.

(٢) « في بيوت الناس » اقرا « جريمة وعقاب » و « في سواد الليل » و « درس في الغرام » و « المال والاطفال » .
(٣) في « بيوت الناس » اقرا « غيرة المرأة » .

أقصوصة « صفارة العيد » يصف أستاذاً يمر على أطفال يرقصون في يوم العيد بأنه « أستاذ قصير القامة طويل اللحية يسير الهوينا في طريقه وهو يداعب لحيته بيده اليسرى ومسبخته بيده اليمنى » (١) هذه الصورة للأستاذ القصير وإن كانت لا مناسبة لها إلا أنها قد تركت أثراً في نفسية القارئ . وإليك صورة أخرى لرجل غنى في مفتتح أقصوصته : « ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ » محمد بك عبد القادر (٢) رجل متدين غنى له عشرون ألفاً من الأصفر الرنان فى بنك الكريدى ليونيه لا يتعاطى عنها فائدة متبعاً قول الله تعالى : « وأحل الله البيع وحرم الربا » .

وهو وإن كان قد أخذ فكرتها عن الكاتب الفرنسى جى دى موباسان Guy de Maupassant إلا أنه قد صاغها هذه الصياغة الإسلامية وحلاها بهذه الآية القرآنية . فبدأ يصور هذا القطاع تصويراً هادئاً مريحاً ، وكما يصور قطاعاً جزئياً فى لحظة من لحظات الحياة فإنه أيضاً قد يصور قطاعاً لهذه اللحظة بعبارات قليلة تعطى معانى كثيرة قد تحيط بفكرة الأقصوصة ، وذلك واضح فى ختام أقصوصته « كان طفلاً فصار شاباً ، حين قال : « لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته ، والآن صار شاباً جميلاً فأحبه مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها . فيا للمجب مما تراه العيون فى ظلام هذه الحياة ! » .

وهكذا فى سطرين تمكن الكاتب من أن يحيط بفكرة أقصوصة تشتمل على ست صفحات ، وأن يصورها تصويراً كاملاً .

والحقيقة أن تأثر محمد تيمور بـ « جى دى موباسان » فى القصة القصيرة وهى تصور الحدث المتكامل ذا الوحدة ، أو تصور الشخصية وهى تعمل عملاً له معنى ، قد مكنه من التفريق بين الخبر العادى الذى لا يهتم بالزمان والمكان والحال والسبب ، وبين القصة القصيرة التى يجب أن تحيط

(١) ما تراه العيون ص ٦٢ .

(٢) ما تراه العيون ص ٧٢ .

بهذه الأركان الأربعة • فكثير من القصصيين يخلطون بين الخبر (١) والقصة ، ولا يهتمون بتمية الحدث الذي تحدثه الشخصية على أسس مراحل ثلاث هي : المقدمة أو الموقف ، ثم الوسط أو تأزم الموقف ، ثم الخاتمة أو النتيجة أو حل العقدة •

وليس معنى مقدرة محمد تيمور على التفريق بين الخبر والقصة أن يكون قد كتب أقاصيصه التسع كلها على أساس نموذجي •• كلا وانما أردت أن أقول ان نقله لقصة جى دى موباسان هذا النقل الدقيق دل على استيعابه للروح الكامنة وراء المدلولات ولكن استيعابه هذا لم يطبق تطبيقا عمليا فيما كتبه هو •

وجى دى موباسان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فهم القصة القصيرة كما فهمها بديع الزمان الهمداني فى المقامة العربية التى ابتدعها فى القرن العاشر الميلادى ، وليس هنا مبالغة فى أن هذا الكاتب العربى المتقدم اذا قسنا مقاماته القصصية الاحدى عشرة التى ذكرناها فى المقدمة بمقاييس النقد لوجدناها مطابقة تمام المطابقة لها ، وقد سبق أيضا فى المقدمة معرفة مدى انطباق هذه المقامات الاحدى عشرة على أركان القصة القصيرة وان اختلفت المصطلحات فى مقاييس النقد • فان المدلولات تكاد تكون واحدة بين مصطلح القديم والحديث؛ فمثلا الموضوع وفكرته وهدفه الذى يتضح فى حوار الشخصيات قد أسميه حدثا أو فعلا ، وقد أسمى العقدة وحلها تأزم الموقف وانفراجه ، فالمدلولات فى هذه التعبيرات تكاد تكون واحدة لا اختلاف فيها • هذا وان كانت هذه المدلولات تصلح للرواية ، أى القصة الطويلة كما تصلح للقصة القصيرة أو الأصوصة ، فالتا لا نستطيع أن نخفل الفرق الكامن بينهما فى الكيف

(١) اقرأ عن الفرق بين الخبر والقصة فى كتاب « فى القصة القصيرة » تأليف الدكتور رشاد رشدى (دار الطباعة الحديثة - الطبعة الأولى فبراير ١٩٥٩)

والكم ، فنحن نجد أن الأقصوصة تحتاج الى مجهود أكبر من الكاتب ، لأن التركيز الذي فيها يتطلب منه انتباها لكل حيز في قطاع الحياة في لحظة معينة ، وإيصال هذا التركيز الى عقل القارئ وقلبه معا . ولن يتمثل القارئ الأقصوصة التمثل الذي تستحقه الا اذا كان الخبر في أجزائه غير منفصل ، وكان خبرا ناميا متطورا في ذاته يحتوى على موقف وتآزم وانفراج .

أما الرواية فهي وان كانت تحتاج الى مجهود من الفنان والى انتباهه ، فان رحابة قطاعها ، وكثرة دوام لحظاتها ، مما يجعل تمثيلها عند القارئ بعد انتهائه من قراءتها يكاد يكون قد بلغ دور النسيان ؛ لأنها زاخرة بالأحداث ، عامرة بالمواقف ، وكثرة الحديث ينسى بعضه بعضا . ومن ثم فان تأثير الرواية في القارئ أقل من تأثير الأقصوصة .

وهذان هما النوعان الرئيسيان للقصة عموما ، وقد وجدنا أن القصة القصيرة قد ازدهرت في أدبنا العربي منذ عصر المقامة ، والذي يستحق الذكر هنا أن بديع الزمان الهمداني في خبره الذي يرويهِ على لسان الراوى في مقاماته القصصية لا ينميه على أساس تجزيته الى أخبار صغيرة أخرى ، وانما ينميه على أساس ذات الخبر فالخبر عنده يتطور في ذاته لا في أجزائه ، وينمو نموا طبيعيا ويظهر فيه التآزم ثم الانفراج . وقد خدم في أول عهدنا بالقصة الحديثة - غير ناسين تأثير المقامات والأحكام النقدية الحديثة - محمد لطفى جمعة ومحمد تيمور القصة القصيرة ؛ الأول في مجموعته « في بيوت الناس » والثاني في مجموعته « ماتراه العيون » ، وقد تكلمنا عن محمد لطفى جمعة ، ولكتنا في كلامنا عن محمد تيمور لا ننسى حين نقارن بينه وبين محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام أن نقرر أن الثاني خدم فن المقامة وفن الرواية معا .

خدم فن المقامة كما قلنا حين تمثل أطوارها في حديثه تمثلا كاملا ، وخدم فن الرواية حين ضخم الحجم وجعل الشكل متسعا للأحداث

الكثيرة التي تلاحقت في حديثه وتجمعت فيه • أما محمد تيمور فقد خدم فن القصة القصيرة ، وخدم فنا آخر هو فن المسرحية • وقد شاركه في خدمة هذا الفن المسرحي محمد لطفي جمعة ، ولا مجال هنا لفن المسرحية (١) حتى نذكر شيئاً عنه •

أما وجه الشبه بين محمد تيمور ومحمد المويلحي فيبدو في أن كلا منهما يتقيد بالمذهب الواقعي لا يجيد عنه ، كما تقيد به أيضاً محمد لطفي جمعة • وهنا ملاحظة جديرة بالتسجيل ، وهي أن أول عهدنا بالقصة الحديثة كان بالقصة الرومانتيكية حين ترجم الطهطاوي وقائع تليماك وحين ترجم محمد عثمان جلال « الأمانى والمئة » في حديث قبول وورد جنة « ١٠ »

ولكن حين خضنا ميدان التأليف القصصى كان أول ما ألفناه هو القصص الواقعية المتمثلة في حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، وقصص محمد لطفي جمعة ، وقصص محمد تيمور • ولعل السبب في ذلك أن تراثنا القديم من المقامة القصصية كان هو النبع الأول الواقعي الذي استقى منه هؤلاء القصصيون واقعيتهم ، أما النبع الثاني فهو الأدب الغربي الواقعي عند « جى دى موباسان » الفرنسي الذي يعد بحق « مبدع الأقصوصة » بمنهاها الحديث •

ولسنا ننكر أن محمد تيمور قد تأثر بفن المقامة القصصى ، ان لم يكن في الأسلوب المسجوع ففي واقعية الموضوع ، وقصره على قطاع صغير

(١) تكلم محمود تيمور في مقدمة « ما تراه العيون » عن نشاط أخيه محمد تيمور في فن المسرحية ، وذكر أن له رواية « الهاوية » - وهي كوميدي دراماتيكية مصرية أخلاقية ذات ثلاثة فصول مثلتها فرقة التمثيل العربي لأول مرة بمسرح الحديقة مساء الأربعاء ٦ من إبريل سنة ١٩٢١ ، أي بعد وفاته - وقد لمسنا نشاط محمد لطفي جمعة المسرحي لمسا خفيفاً حينما تكلمنا عنه في القسم الثالث من هذا الفصل الثالث •

من قطاعات الحياة ، كما فعل البديع الهمداني من قبل في مقاماته القصصية .
فمؤلف « ما تراه العيون » لم يطل في ذكر الحادثة التي يصور بها قطاعا
صغيرا من قطاعات الحياة ، كذلك فإن الحادثة عنده تنمو من خلال ذاتها
فهو لا يحتاج لنموها الى افتعال حوادث أخرى جانبية . ومن ثم فستطيع
أن تقول ان أقاصيص ما تراه العيون لمحمد تيمور قد تشابهت مع مقامات
الهمداني القصصية من هذه الناحية .

ولا تنكر كذلك أن يكون المؤلف قد استفاد من واقعية الأدب
الغربي ، فالواقعية مذهب حديث وقديم ، وأيضا فهي مذهب شرفي
وغربي ؟ فإن وجدنا هذه الواقعية في أقاصيص محمد تيمور فقد تكون
عن طريق قراءاته للمقامة العربية وتأثره بها ، وبخاصة وأن مقامات البديع
الهمداني القصصية قد أخذ مؤلفها وقائعها من البيئة التي يحيا فيها . وقد
اتضحت واقعية محمد تيمور اتضاحا كاملا في أقصوصة « عطفة » (ال ٠٠٠)
منزل رقم ٢٢ ، ؟ فالمؤلف يحيط بظروف البيئة ثم يأخذ منه قطاعا صغيرا
ويظل يصور في هذا القطاع بريشته ويضفي عليه من شخصيته حتى
استطاع أن ينقله الى القارئ حيا متحركا ملموسا . فالقارئ لهذه
الأقصوصة ليس بقارئ لوقائعها فحسب ، وإنما هو أيضا يراها ويلمسها
ويستغرق فيها بحواسه كلها .

ومن ثم فإن أقاصيص محمد تيمور نقطة حية ، فيها من التراث
المقامي القصصي ، الواقعية والتركيز والايجاز والتخصص ، وفيها من
الأدب الحديث ، صدق التجربة وتحرر الهدف ومرونة الخطاب وعدم
التكلف اللفظي .

الفصل الثالث

القسم الثالث

ثرنا القصص الحديث

أ - الشخص وحوارها

ب - العقدة وحلها

أولا : عنصر الشخص وحوارها :

من عناصر المقامات : الشخصية وحوارها ، والحوار هو الذى يبين عن طريق الصراع بين الحوالمج والتزعات الفكرة الأساسية التى يريد الكاتب أن يشتمها فى النفوس ، سواء أراد أم لم يرد .

ويقال (١) ان الحوار عبارة عن مسرحية صغيرة فى الحقيقة ، وذلك لأن المسرحية كما تعتمد على القصة (٢) الجيدة فانها كذلك تعتمد على الحركة التى تحدثها الشخصيات بحوارها ، والحوار هو الذى يدل على الحركة فى المسرحية ، وهو طريق التعبير فيها عن الشخصية والحركة والحادث والتعبير وكل شئ .

هذا الحوار يجب أن يكون صادرا عن الطبيعة الفطرية للشخصية بأبعادها الثلاثة (٣) : المادية ، والاجتماعية ، والنفسية ؛ فليست مهمة كاتب الحوار أن يفرض طبيعته أو يخلق شخصيته ليلبسها لشخصيات مؤلفة ، ولكن عليه أن يعبر تعبيرا منظما يدفع بالأحداث الى الأمام على لسان هذه الشخصية .

وهكذا تخلق الحركة التى تبث الحياة عن طريق الشخصية والحوار

(١) The Encyclopaedia Britannica, vol. 3, Dialogue, p. 156.

(٢) اقرأ « فن المسرحية » الدكتور على الراعى - كتب للجميع العدد ١٤٦ نوفمبر « الفصل الأول » .

(٣) اقرأ « فن كتابة المسرحية » تأليف لاجوس أجري L. Agry ترجمة درينى خشبة مطابع دار الكتاب العربى .

المنتظم المتدافع بعنف تارة ولين تارة أخرى بما يتناسب مع الموقف ، وليست مهمة المؤلف أن يتكلم على لسان الشخصية فحسب دون أن يرى واضحا من خلال كل الشخصيات ، بل يمكن أن يرى ناحية منه في شخصية ما ؛ وبخاصة الرئيسية •

وعليه أيضا أن يلاحظ هذه الأبعاد الثلاثة للشخصية ، وأهم ما يلاحظ في هذه الأبعاد الثلاثة العنصر الاجتماعي ؛ فيتحد الكاتب اتحادا بشيا بالشخصية ويصنع الحوار بهذه الصيغة البيئية • وقد وجدنا عند السيوطي في مقاماته أحاديث على ألسنة الأفراد تدور على أساس المهنة ؛ فالفقيه يتحدث بلسان بيئة الفقه ، والمحدث يتحدث بلسان بيئة الحديث • والسيوطي كما أسلفنا كان قادرا على أن يجيد تقمص شخصيات المتحدثين • ومقامة النساء عنده مثال حي لقدرته على التحدث بألسنة مختلف الطوائف والمهن • وحديث السيوطي على لسان شخصياته لا يأتي به على هيئة الحوار الذي نفهمه حديثا ، إنما حديثه عبارة عن موضوعات منفصلة فكل متكلم يناقش موضوعا يهمه (١) بغض النظر عما قاله خصمه أو صديقه في أسلوب خطابي يفتخر فيه بنفسه كأنه على منبر يخطب ، أو في مسجد يعظ الناس • وفي مقامات السيوطي التي ظهرت فيها هذه النزعة الخطابية نجد أن الخطباء والمتفاهرين ليسوا إلا جمادات يشخصها السيوطي ويحسمها ، مما لم يكن له مثل من قبل من ناحية الكثرة في الأدب العربي • ولعل السبب في تشخيص هذه الجمادات وجعلها تتكلم هو عامل التقية الذي كان يأخذ به السيوطي لينشر آراءه الجريئة من جهة ، وليحتمى من بطش الحاكم الظالم من جهة أخرى • ثم إن حديث الجماد بكلام الانسان مما يقرب بين الموضوع وقارئه ، ومن قبل السيوطي نطقت الحيوانات في كيلة ودمنة ، ونطقت الجمادات في ألف ليلة وليلة •

(١) أنظر مقامات السيوطي « الوردية والياقوتية » •

وشييه بما كتبه السيوطي من أحاديث على لسان الأفراد بما يناسب
يشتهم ما كتبه البربر في أوائل القرن التاسع عشر في مقاماته المخطوطة
حين تحدث على لسان البدوي المتصوف بطل مقاماته ، الذي كان يعيش
أيامه بين الرمل والنجوم في عالم فسيح لا تحده حدود ، فتطلق الروح
الصافية من معقلها الجسدي فلا تجد ما يعوقها في مجالاتها الغيبية . وكان
هذا البدوي المتصوف قد التقى ببلغ الزمان على أبواب دمشق ، وحدث
حوار بين بلغ الزمان والبدوي المتصوف . هذا الحوار لم يأخذ شكلا
جدليا تتصارع فيه الأفكار أو يتقبل فيه السائل الاجابات بالتسليم مرة
وبالشك مرات - كما هو طبيعة الجدل - انما أخذ شكل سؤال وجواب
يسأل البليغ فيجيبه البدوي المتصوف ولا يعترض البليغ . وقد ظهر
تأثير البيئة الصحراوية وصفاء قلب هذا المتصوف في الاجابات المختلفة
التي أدلى بها . وكذلك حين تكلم عن حسنات الحب واختتم هذه الحسنات
بقوله : « انه ربما أوصل صاحبه (١) الى حب الحضرة الالهية ، لأن
حب الصور البشرية عائد الى ذات الاله العلية » .

وهكذا رأينا عند السيوطي والبربر في مقاماتهما اتحادا يثيا بينهما
وبين شخصيات هذه المقامات .

وحين يتقدم بنا الزمن نجد أن الشدياق في « الساق على الساق فيما
هو الفزياق » يجدد هذا التعبير الذي يتمص الكاتب من أجله شخصية
المتحدث في مقاماته ، فقد تكلم الشدياق في مقاماته على لسان المطران (٢)
ومعلم الصياني والفقير والشاعر وكاتب الأمير ، وتكلم كذلك على لسان
النسوة الغاضبات على أزواجهن (٣) .

-
- (١) انظر « مقامات البربر » المخطوطة في دار الكتب تحت رقم
٤٨٠ أدب .
(٢) انظر « الساق على الساق » للشاديادق جزء ١ الفصل الثالث
عشر .
(٣) انظر « الساق على الساق » ج ٢ ، الفصل الثالث عشر .

وحين نقارن بين هذه الأحاديث التي دارت على لسان شخصيات السيوطي والبرير والشادياق في مقالاتهم نجد أن السيوطي لا يزال في مرحلة البدء ؛ فهو يستخدم اصطلاحات المتحدث اليثية كما هي لا يفعل شيئاً إلا أن يحاكي الأصل دون أن يخلق أو يتسكّر . وعند البرير لا نستطيع أن نرى تغيراً كبيراً طرأ على حديث التكلم ، اللهم إلا في هذه الروح الشاعرية الرقيقة الوديمة التي تسيطر على جو الحديث ، وهو لا يتقيد كما تقيد سابقه بكل مصطلحات اليثية والمهنة .

أما الشادياق فهو الذي استطاع فعلاً اجادة الحديث على لسان شخصياته فكأنه هو هذه الشخصية التي يتحدث على لسانها . ولعل هذه القدرة واتته من اتصاله المباشر بهذه الشخصيات وامتزاجه بها في أطوار حياته المختلفة كلها ، وكذلك لأن الشدياق كان يعيش متأخراً في عصر توفرت له فيه الأسباب التي تمكنه من الاجادة والحبكة .

ولا نستطيع أن نعتبر ماكتبه هؤلاء الكتاب الثلاثة على لسان شخصياتهم حواراً بمفهومه الحديث ، إنما هو مقدمة لادخال الحوار الى المقالة العربية كما سنجد ذلك حين يؤدي الحوار الذي تبادلته الشخصيات وظيفته الأساسية ؛ وهو دفع الأحداث الى الأمام بالحركة المستمرة المتجددة .

أما الحوار في مقالة العطار فليس إلا سرداً لا يقربه الى مفهوم الحوار إلا « قال ، و « قلت ، بين الراوى وأحد الفرنسيين الذين أتوا مع نابليون في حملته ، وكان هذا الفرنسي مهتماً بالعربية وآدابها .

وشخصية الراوى لا يبين أنها من أهل الخلاعة والنشوة عن طريق الحوار ، بل عن طريق الوصف المباشر : « حدثني بعض الاخوة من أهل الخلاعة والنشوة » (١) . وأما الأشعار الغزلية التي أنشدها الراوى التي

(١) اقرأ مقامة الشيخ حسن العطار « مع المقامات السيوطية » التي تم طبعها سنة ١٢٧٥ هـ في مصر .

تعبّر عن شخصيته وتصورها بعض التصوير فلم تأت في هيئة حديث متبادل ، إنما يذكر الكاتب أن الراوى كتبها ليلا حين هام وجدا بأحد الفرنسيين ولم يستطع النوم من شدة غرامه . ولم تأت مقامة العطار بشيء جديد ؛ وذلك لأن كلامه كان مصبوبا في الصورة صبا من غير فن أو ابداع ، فكان الكاتب كان يحاكي الشيء ولا يطبعه بطابعه الذى يضيف على إنتاجه من ذاتيته ما يجعله شيئا ذا قيمة . والكاتب حين صور الراوى صورة في صورة المسهول للفرنسيين بادية الأمر ، ثم العاشق لهم آخر الأمر .

ونجد أن الفرنسي يسأل الراوى ويستفتيه ، فيجيبه الأخير على سؤاله . وهذه الأسئلة والاجابات مهلهلة لا تسد فى الكلام رتقا ولا تقنى عن الصدق شيئا .

وعلى كل فان هذه المقامة لم تؤثر التأثير المطلوب أو المنتظر من رائد كان أستاذا لرفاعة الطهطاوى .



اما « وقائع تليماك » التى ترجمها رفاعة عن الفرنسية ففيها حوار معبر عن شخصيات خرافية ، هذا الحوار أدى وظيفته من ناحية تحديد المعالم .

فمنطور الذى يقاسم تليماك بطولة الرواية كان يحاور محاورة فيها تحديد لشخصيته البارزة المتعلقة بالمثل العليا ، وشخصية منطور لم تتغير ، بل كانت فى حوارها تعبّر عن جانب واحد من السلوك ألا وهو جانب الخير . فكان منطور دائما ينطلق بالحكمة والحقيقة ويبحث فى حوار تليماك على ذلك .

فحين يكاد تليماك يستجيب لاغراء كالبسه احدى آلهات اليونان يقول له منطور الحكيم فى الأصل الفرنسى (١) :

(١) Les Aventures de Télémaque, Fénelon, Paris, 1861, Livre premier, p. 5.

« Est-ce donc la O Télémaque, les pensées qui doivent occuper le coeur du fils d'Ulysse ? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père, et vaincre la fortune qui vous persécute.

Un jeune homme qui aime à se parer vainement comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire : La gloire n'est due qu'à un coeur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs ».

ويترجم رفاة نصيحة منظور هذه بقوله : « أهكذا يسوغ لابن عولس أن يشغل بطفيف الأشياء - يابني تفكر في حفظ ناموس أبيك وهزم جيش هموم الدهر عنك ، فالشاب الذي يهوى زينة اللبس يكون كالأنثى ليس أهلا للفخر ، فما الفخر الا لصناديد الرجال الذين تحسن لديهم مكابدة المتاعب ، ويدوسون الحظوظ والمفرحات تحت أقدامهم ، • ويحاور تليماك الانسان أستاذه منظور محاولا أن يبرر له لماذا مال قلبه الى كالبسه - يقول الأصل الفرنسي (١) :

Que les dieux me fassent périr plutôt que de souffrir que la mollesse et la volupté s'emparent de mon coeur. Non, non, le fils d'Ulysse ne sera jamais vaincu par les charmes d'une vie lâche et effeminée. Mais quelle faveur du ciel nous a fait trouver, après notre naufrage, cette déesse ou cette mortelle qui nous comble de biens ».

أما رفاة في الترجمة العربية فيقول : « الهلاك ولا وصف الرخاوة للرجال ، والموت ولا تسلطن الشهوة على قلوب الأبطال ، حاشا أن تسلطن على فؤاد ابن عولس صفات الجبن والرخاوة ، ولكن من باب اللطف الخفي وبدون توقع أسعفتنا بعد الفرق والهلاك بهذه الذات الأنيسة فتلقنا بالتأهيل والترحاب • أو ليس هذا من باب الفرج ؟ • • ومرة أخرى يحذر منظور تليماك من كلام كالبسه المصول ، يقول الأصل الفرنسي (٢) :

« Craignez, repartit Mentor, qu'elle ne vous accable de maux ; craignez ses trompeuses douceurs plus que les écueils qui ont brisé votre navire : le naufrage et la mort sont moins funestes que les plaisirs qui attaquent la vertu. Gardez-vous bien de croire ce qu'elle vous racontera. La jeunesse est présumptueuse, elle se promet tout d'elle-même ; quoique fragile, elle croit pouvoir tout, et n'avoir jamais rien à craindre, elle se confie légèrement et sans précaution, gardez-vous d'écouter les paroles douces et flatteuses de Calypso, qui se glisseront comme un serpent sous les fleurs. Craignez le poison caché. Défiez-vous de vous-même, et attendez toujours mes conseils ».

ويترجم الطهطاوى هذه الفقرة بقوله : «أحذر من أن يكون ذلك شرا من باب الخير ، فان هذه التلطفات ربما تكون عاقبتها الضرر ، لأن مصيبة الفرق والهلاك أهون من هتك العرض وفقد الشرف . فاحذر يا تليماك لنفسك ولا تصنع لكلام كالبسبب المبني على التملق والنفاق ، فان السم في الدسم ، والتعبان يختفى تحت الأزهار الناعمة . بل اقبل ما أهاديك من النصائح فتسلم من الشرور والنوايب ، من هذه النصوص نرى أن رفاعة قد نقل الحوار بتغيير طفيف ، وقد حافظ بقدر الامكان على الأصل الفرنسى ولكنه قد يتصرف فى بعض الأحيان بما يوائم توضيح المعنى باللغة العربية ، فمثلا جملة « والبس ما هو أجمل منها » على لسان كالبسبب فى ترجمته مكتوبة فى الأصل الفرنسى هكذا :

« Il est temps que vous en changiez... ».

فقد أضاف رفاعة اذن هذه الجملة زيادة منه فى التوضيح .

كذلك قد يستخدم رفاعة الأسلوب الخطابى فى حوارهِ كما حدث حين ترجم رد تليماك على منظور بعد أن وبخه قال : « الهلاك ولا وصف الرخاوة للرجال ، ولا تسلطن الشهوة على قلوب الأبطال » . أما الأصل الفرنسى فليس فيه هذه الحماسة الخطابية فى الرد . وهاك الترجمة

الحرفية لهذه الجملة : « لمتنى الآلهة ولا أقاسى من سيطرة الشهوة والميوعة على قلبى » •

ويظهر لنا من الحوار أن تليماك مرة يتبع منطق الحكمة فيسلوك سلوك الرشاد ، ومرة أخرى يغريه الجمال الظاهري ويستبد به العشق الزائف كما حدث بينه وبين كالبسه • فشخصية تليماك انسانية لها جوانبها العديدة ، فلم تظهر بسلوك واحد كما ظهر منظور ولكنها كانت متطورة •

وقد تصرف الطهطاوى فى ترجمته كما رأينا فى النصوص السابقة بما لا يفسد المعنى للحوار الأصيل عند فينلون وبما يلائم اللغة العربية ذات الرنين القوى الحماسى •

وقد اتضحت قدرة الطهطاوى على تلوين أسلوب حوار حين جعل من لفته كائنا حيا قادرا على التعبير عن مختلف المشاعر الانسانية • وهو فى ترجمته هذه لا يلجأ الى أسلوب السرد المباشر ، وانما يلجأ فى كثير من صفحات كتابه الى الحوار الذى ينبض بالحياة وتظهر فيه ملامح الشخصيات الانسانية التى تلعب فى ترجمته الأدوار الأساسية •

فاللغة العربية اذن قديرة فعلا على استيعاب جميع عناصر المسرحية من قصة وشخصيات وحوار ، والقصة ملك المؤلف الفرنسى ، ومن ثم فان مناقشتها من ناحية الحوار والشخصية كانت مما تقتضيه معرفة قدرة المترجم على صياغة الحوار •

ولو أن هذه الرواية كانت قد صيغت صياغة مسرحية لكان الطهطاوى قديرا على ترجمتها ، ولكن المسرح العربى لم يكن قد ظهر بعد فى دنيا الوجود •



أما المقامة الفكرية لـ « عبد الله فكرى » ففيها تطور جديد ، هذا

التطور الجديد يظهر فى أن أهم عنصرين تحتاج إليهما المسرحية ، وهما :
القصة والحركة موجودتان فيها •

فالحوار يعبر عن الشخصيات تعبيراً مصوراً • وشخصيات هذه
المقامة شخصيات معنوية ، فهى : العقل ، والبصيرة ، والهوى ، والخيال ؛
والكياسة ، والشجاعة ، والتهور ، والجبن ، وشخصيات معنوية أخرى
تتجاوز فيما بينها •

وموضوع هذه المقامة عبارة عن مرحلة للخيال مع الكياسة فى
مملكة الباطن •

وكل شخصية من شخصيات مقامة عبد الله فكرى لا تمثل بأبعادها
الثلاثة المادية والاجتماعية والنفسية ؛ وذلك لأنها مبهمه غيبية لا تتقلب
ولا تتغير ، فالعقل معروف عنه أنه هو الذى يسيطر على الانسان ، ولو
ترك العنان لبصيرته أو قلبه لأفزع ، والعكس يحدث لو ترك العنان
لهواه •

ويملاً عبد الله فكرى مقامته بالخطب الرفانة على لسان هذه
الشخصيات المعنوية ، هذه الخطب تعيد إلينا خطب السيوطى فى مقاماته
التي أفقدت الحوار جاذبيته ورونقه وجعلته جامداً ، الا أن عبد الله فكرى
حين ينهى هذه الخطب وتدفع الأحداث متحركة الى الأمام عن طريق
الحوار تكشف الشخصية ، لا عن جديد فيها ، ولكن يكفى أنها تكشف
نفسها ، فالبصيرة حين تتكلم تكشف شخصيتها الحكيمة المعروفة عنها
والهوى حين يتكلم يكشف عن شخصيته الشريرة المعروفة عنه •
وهكذا دواليك بقية شخصيات المقامة ، وهذا النوع من الشخصيات ليس
آنيا ولا مكانيا • وعبد الله فكرى لا يعبر عن شخصية تقدمية واقعية
تعيش هنا والآن ، انما الشخصية عنده مجرد فكرة رومانسية خيالية
تتصف بالسماة المميزة لها فى كل آن وكل مكان ؛ أى فى الحقيقة
المجردة الفلسفية •

فليست قيمة الحوار في هذه المقامة الكشف عن جديد ، ولكن في استجلاء كنه حقيقة شخصياتها ومجرد استجلاء الحوار لحقيقة المنويات أهمية كبيرة ، ولولا أن عبد الله فكرى أكثر من الزينة اللفظية والمحسنات البديعية ولم يقم إلا بعمليات استكشاف لشخصياته فجلاها على حقيقتها ، وهذا هو دوره في تطوير حوار المقامة ، لأضاف الى نفسه فخرا جديدا وهو قدرته على صياغة جميع عناصر المسرحية - على فخره باستخراج القصة القصيرة (١) من قالب المقامة العربى .

* * *

أما رواية علم الدين لعلى مبارك فهي على هيئة محاورات مستمرة في كل مسامراتها - وهو يقول انه وضع روايته هذه « في قالب سياحة شيخ عالم مصرى (٢) وسم « بعلم الدين » كلاهما (يقصد الشيخ والسائح الانجليزى) هيان بن بيان (٣) نظمها سمط الحديث لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية » .

وقبل أن ينظم سمط الحديث بين « علم الدين » والسائح الانكليزى وجدنا محاوره بين « علم الدين » وزوجه تدور على المفاضلة بين الفقر والغنى . وهذا الحوار يوضح لنا شخصية المرأة المصرية المطيعة في استسلام لزوجها في كل الأمور ، وتقول له في معرض الحديث : أستغفر الله لى ولك ، وأسأله أن يصلح عملى وعملك ، وينجح أملى وأملك ، (٤) .

وقد كشف لنا الحوار بعضاً من جوانب شخصيات « علم الدين » .

(١) The Modern Arabic Short Story, by Dr. Abdel Aziz Abdel Meguid.

- (٢) علم الدين لعلى مبارك . المقدمة ص ٨ .
- (٣) كناية عن لا يعرف ولا يعرف أبوه .
- (٤) علم الدين ج ١ المسامرة الخامسة .

وهذه الشخصيات ما زالت تمثل معانى وأفكارا ولا تمثل أحياء لهم
شخصياتهم •

فزوجة « علم الدين » حين تطوره لا يصدر هذا الحوار عن المرأة
كمثلة لشخصيتها الفردية ، ولكن يصدر عنها كمثلة لفكرة معينة
وحقيقة مجردة •

ومن خلال الحوار (١) الدائر بين « علم الدين » وأهله قبل سفره
الى القاهرة لتلقى العلم فى الأزهر نرى الى أى مدى يكره أهالى الريف
الرحيل والانتقال والفراق •

ويتنقل المؤلف ببطء وحذر فى حوار له ولا يدع شيئا دون أن
يكمل مناقشته •

ويقتل المؤلف المناقشات بين « علم الدين » والسائح الانكليزى
حول كل شىء حول القطار والبخار ، وطنطا والسيد البدوى ، والسطوحية
والأعياد ، والمواسم والحانات ، والتبرج والاحتشام ، والبوستان والملاحة
والتاريخ ، والكيمياء والطبيعة •

هنا النقاش يديره المؤلف بنفسه ولا يتقمص شخصياته أبداً فأراء
« علم الدين » وآراء السائح الانكليزى لا تحدد أبعاد شخصية كل
منهما ؛ اذ أنهما لا يتحاوران محاوراة نابعة من ذاتهما أو ذات أفكار
خاصة بكل واحد منهما • فهما يخوضان فى موضوعات خارجية علمية
حينا وأدبية حينا آخر •

وكما قلنا فى صفحات سابقة ان الأجزاء الأولى من « علم الدين »
هى التى تليق بأن تكون بداية لرواية موفقة ، أما بقية الأجزاء الأخرى
ففيها مناقشات لا ترقى الى درجة الحوار لمجرد استعراض المعلومات

(١) علم الدين ج ١ المسامرة الخامسة •

المختلفة التي أراد المؤلف أن يثبها عن طريق الحكاية في نفوس القارئين •

والقسم الأول من « علم الدين » قصصى نستطيع أن نعتبره إطاراً وفي الأقسام الأخرى يتفرغ المؤلف للفكرة لمناقشتها •

وهكذا ارتقى الحوار شيئاً ما في المسامرات من الأولى الى الخامسة، وصار ينبع من الشخصية، ويدفع الأحداث الى الأمام، ويعطى حركة للمواقف • ولكن المؤلف لم يسر على هذا النهج فى كل المسامرات، وذلك لأن الفكرة الأساسية التي قام من أجلها ببناء هذا الكتاب هو صب المعلومات فيه ومنه •

وعلى أساس هذا كله نجد أن كتاب « علم الدين » لا يقدم شيئاً جديداً فى الحوار بمعناه الاصطلاحي الحديث، حتى فى المواقف (١) العاطفية نجد أن المؤلف يفر منها ولا ينطق ألسنة العاشقين بكلام الحب الذي يضاف عليها روحانية ورواء؛ لأنه تابع من ذات المحين •

فالحوار فى « علم الدين » أيضاً ما زال يحبو وفى مرحلة البداية وليس فيه من المفهوم الحديث للحوار الا ما تقدم فى المسامرات الأولى؛ فعلى مبارك لم يتقدم على رفاعة الطهطاوى أو عبد الله فكرى قيد أنمله لأنه انحرف انحرافاً كبيراً فى ادارة مناقشاته عن مضمون الحوار الحديث •



نأتى الآن الى خاتمة المطاف حول تطور الحوار فى المقامة الحديثة، ونقف عند حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى، ونجد أن هذا الحديث يقف موقفاً وسطاً بين المقامة من ناحية الاطار والقصة من ناحية الموضوع والمسرحية من ناحية الموضوع أيضاً مع زيادة الحوار • فحديث

(١) اقرأ « علم الدين » ج٤ المسامرة ١١٨ •

عيسى بن هشام مرحلة توقف حيث توقفت عندها المقامة العربية بصورتها القديمة ومرحلة انطلاق الى عالم القصة والمسرح .

واذا تحدثنا عن الحوار في حديث عيسى بن هشام نستطيع أن نلمح ثلاث طوائف بارزة من الشخصيات التي تدير الحوار . فهناك شخصيتان محاوريتان هما : الراوية عيسى بن هشام والبطل أحمد باشا المنيكلي . وشخصيات ثانوية تمثل في العمدة والتاجر والخليع - هذا الثلاث المرح - وشخصيات سريعة الظهور سريعة الاختفاء تمثل في البقية الباقية من شخصيات « حديث عيسى بن هشام » .

والشخصيتان المحاوريتان هما اللتان تديران دفة الأحداث ، وذلك بأن يصدر الباشا قرارا مثل رغبته في العودة الى حياته الأولى التي تجعله للقوى كل شيء وتجعل للضعيف لا شيء ، أيام أن كان وزيرا قبل مماته ، ويحاول الراوية عيسى بن هشام أن يجعل هذا الباشا يتقبل الواقع كما هو ، وهذا هو القرار المناقض للقرار الأول والمتولد منه ، فيحدث الصراع وتتفاعل الأحداث ، وتتحرك المواقف ، ويشيع النشاط والحيوية ، ويدب لخدمة الفكرة الأساسية التي قام عليها « حديث عيسى بن هشام » ، وهي - كما قال عنها صاحب الحديث في مقدمة الطبعة الثالثة - : « حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها (١) » .

فالفكرة من ادارة دفة الحوار فكرة أخلاقية تريد أن تشيع الفضيلة وتمكن من القلوب ، ولكن الباشا في حوار يخدم هذه الفكرة الأساسية ؟ يخدمها أكثر مما يخدمها الراوي ؟ وذلك لأن حوار الباشا يكشف عن شخصيته كشفا تاما فنعرف منه الكثير عن حياته الماضية ،

(١) اقرأ « حديث عيسى بن هشام » ص ٦ الطبعة الثالثة مطبعة السعادة سنة ١٩٢٣ م .

وكيف كان عزيز النفس مرهوب الجانب ، وكيف كان ناظرا للجهادية وقائدا من قواد الحرب والطمعان ؟ تتكشف هذه الحقائق كلها من خلال الحوار الذى يجرى به لسان الباشا . فى حين أن شخصية الراوى أبقاها لنا المؤلف مجهولة فى معظمها فلا نعرف عنها من خلال حوارها الا رغبتها فى خدمة الباشا ومعاوته على تقبل روح العصر دون تدمير أو شكوى .

فالجانب النفسى يكاد يكون معدوما فى شخصية الراوى ، ولكن الجانب النفسى متضح فى نفسية الباشا فهو قليلا ما يرضى وكثيرا ما يسخط ويفضب .

ونكتفى بذكر الجانب النفسى فقط ولا نذكر الجانبين الآخرين المادى والاجتماعى ؛ لأن الجانب الأول هو خلاصة الجانبين الآخرين ، فإذا عبر الحوار عن هذا الجانب النفسى عبر عن الجانبين الآخرين ضمنا ، ولم يكن المؤلف واضعا هذا كله نصب عينيه ، فلم تكن المقاييس الأدبية فى أواخر القرن التاسع عشر قد أخذت شكلها التقريرى الذى هى عليه الآن ، ولكن حوارهم اتى مطابقا لها فى شئ ومخالفا لها فى أشياء . مطابقا لها حين أجاد التعبير عن شخصية الباشا ، ومخالفا لها حين لم تتكشف شخصية الراوى على يديه التكشف المطلوب ، ولعل فى بعض الغموض سحرا وان سحر الموسيقى فى غموضها ، وكذلك فان غموض بعض جوانب شخصية الراوى لا يقبح من تمثال جمالها .

وعلى الدوام يرافق الراوى الباشا كظله ، لساناهما يتحركان باستمرار ، وآذانهما تصيخ السمع لتلتقط الأصوات والكلام ، والراوى ، الباشا فى حركة مستمرة أيضا ، والمؤلف يجعلهما لا يستريحان ولا يريحان ؛ فهما سمعه وبصره . هذا وان كان المؤلف فى الحوار الذى جرى على لسان بطليه لم يسجع الا بالفطرة وقليلا ما يسجع ، فان فقرات حوار كل منهما تزيد عن الحد المألوف وهذا مأخذ يؤخذ على المؤلف

فكان عليه أن يراعى قاعدة الأخذ والرد حتى ولو لم يكن جاعلا نصب عينيه أن يكون حديثه خاضعا لمقاييس الحوار .

وأما الشخصيات الثانوية المتمثلة في العمدة والتاجر والخليع - هذا الثالث المرح الذي تتبعه المؤلف في ثمانية فصول - فكانت محاوراتها معبرة مصورة ؛ فلو تكلم العمدة الساذج دون أن نعرفه لعرفناه من الفاظه التي ينهل منها (١) الخلق الريفي الساذج ؛ فحواره يقيسه من جميع جهاته ويعطينا كل أبعاده المادية والاجتماعية والنفسية ، وكذلك هذا التاجر الجشع الذي كان يرافق العمدة مع الخليع الذي يداهن وينافق ويعد ويخلف لكي ينال من العمدة مأربه في ابتزاز ماله .

ولا يغفل المؤلف أن يجر هذا الثالث المرح الى مختلف الأماكن ، وكان فصل « العمدة في المطعم » فصلا ضاحكا (٢) مرحا ، ولو أخذ هذا القطاع وصيغ على ما هو عليه مرة أخرى وفصل من حديث عيسى ابن هشام لكان تمثيلية ضاحكة مكتملة فيه قصة العمدة الجاهل الذي يقع في مأزق ثم ينفرج هذا المأزق عن حل ضاحك فيه توريط للعمدة . وهكذا لا يخرج العمدة من مأزق الا ويقع في مأزق ، يتخلل هذا كله حوار يناسب المقام ويدفع بالحركة الى الأمام .

وقد قلنا عن شخصيات العمدة والخليع والتاجر انها ثانوية ؛ لأن حوارها كان مسبوكا لدرجة مذهلة ، فكأن المويلحي كان حاضرا مع هذا الثالث يكتب له كل ما يتلفظ به ، فجاء حوار طيعيا فطريا فيه صدق وواقعية .

أما الشخصيات سريعة الظهور سريعة الاختفاء فكانت عديدة ، منها

(١) اقرأ نماذج لحوار العمدة في حديث عيسى بن هشام في الفصول الثمانية من الفصل « العمدة في الحديقة » ص ٣٠٧ الى « العمدة في الأهرام » ص ٤١٩ .

(٢) اقرأ العمدة في المطعم « وبخاصة ص ٣٤١ ، ٣٤٢ » .

المكارى ص (٦٥) والبوليس (١٩) والعسكري (٢٨) والنائب وزائراء (٣٣) والسمسار (٣٧) والمحامى (٣٩ ، ٥١ ، ٧٣) والقاضى والمفتش وصاحب الخانوت والشاب حفيد الباشا ، والفريق وعضو الأحكام والعالم والمعلم مسيحة والتاجر والوصيف والطبيب ، وغيرها شخصيات كثيرة لعبت أدوارها ثم اختفت سريعا كما جاءت سريعا ، ولذلك لم نضعها مع الشخصيات الثانوية •

وهذه الشخصيات السريعة أظهر الحوار الدائر بينها تارة ، أو بينها وبين الباشا والراوى تارة أخرى ، أهميتها واحتياج حديث عيسى ابن هشام لها حتى تكمل الحلقة استدارتها حول الفكرة الأساسية فتظهرها وتوضحها • وقد ذكرنا المويلحى بهذه الشخصيات - حين تكلم على لسانها - السيوطى حين تكلم على لسان أهل المهن المختلفة فى مقامة النساء ، والبرير حين تكلم على لسان البدوى المتصوف ، مع فارق واضح بينه وبينهما يظهر فى رشاقة حوار المويلحى واستجابته للموقف وعدم استعماله للغريب من اللفظ •

والحوار الذى يجريه على لسان المحامى حين يحاور القاضى مثلا ، أو حين يحاور الباشا ، أو حين يحاور الراوى • ومن الحوار نرى أن لشخصية المحامى ألوانا عديدة ، فهو مرة جشع (١) ، وأخرى ضعيف متخاذل (٢) ، وثالثة نرثار (٣) جمجاع ، ورابعة منافق (٤) - ولم يتكلم المؤلف على لسان محام وذكره بخير أبدا ولعله بالغ فى اظهار هذه المهنة بهذا القبح حتى ينفر الناس من بعض محترفيها ممن لا أخلاق لهم •

ولا يغفل المؤلف عن عرض بعض الصور الضاحكة ليخفف بها

(١) اقرأ ص ٣٩ •

(٢) اقرأ ص ٥١ •

(٣) اقرأ ص ٧٣ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ •

(٤) اقرأ ص ١٢٢ •

من جدية بعض الموضوعات ، كما حدث حين قابل الباشا (١) حفيده ،
أو محادثة صاحب الخانات مع الباشا .

وهكذا وجدنا الحوار عند محمد الميличи يطرر هذه الطفرة
القوية على يديه ويعبر عن الشخصية الانسانية تعبيراً فيه صدق وفيه
عمق ، وكذلك وصلتنا عن طريق هذا الحوار فكرة أساسية دافع عنها
المؤلف دفاعاً قوياً . ولم يكثر المؤلف من ذكر المواقف والعبر ، بل جعل
الحوار نفسه هو الذى يعظ وينصح بدون أن نشعر بغربة هذا النصيح
والارشاد ، وكانت اللغة طوع حواره ، لم تستعص عليه ، ولم توله
ظهرها ، لأنه متمكناً منها فاستخدمها ولم تستخدمه .

فكان الميличи جمع فى حوار قوته وركزها تركيزاً مباشراً عليه
فأحاله الى حركة مندفعة الى الأمام تعبر وتصور ؛ فلم يكن جامدا جمود
حوار المطار أو على مبارك .

والحوار فى مقامة المطار لم يبن الا عن طريق « قال وقلت » ليس
الا ، وكانت هذه الطريقة هى الطريقة البدائية لصياغة الحوار الذى
لا يكشف عن شخصية ولا يبين عن فكرة . فليس عنده رسم لظلال
يوحي بمكان .

وكانت هناك مناقشات فى « علم الدين » لعل مبارك لا ترقى الى
درجة الحوار الا فى المسامرات الأولى - كما ذكرنا - وقد حرص محمد
الميличи على أن يتلافى كل هذا النقص ، وتعليل ذلك راجع الى ثقافته
واطلاعه الدائم ، وبخاصة أنه كان يتقن عدداً من اللغات الأجنبية .

ونستطيع أن نقول ان محمد الميличи هو الذى مهد الطريق فى
عالم القصة لمحمد لطفى جمعة ومحمد تيمور ، وهو الذى مهد لهما
كذلك فى عالم المسرح والحوار بمقاماته « حديث عيسى بن هشام » .

(١) انظر ص ٩٧ .

فلمويلحي وان لم يكن على القمة فى عالم القصة والمسرح الا أنه مهد وعبد فكان تمهيدته وتعييده مصدرين للاشعاعات الجديدة فى عالم الأدب .
وحين تنطلق هذه الاشعاعات لابد لها من بعض الضحايا ليقبى الأصلح .
نعم لقد ماتت المقامة العربية بعد المويلحي ، ولكن بقى الأدب القصصى والمسرحى . فكان محمد المويلحي بذلك ابنا وأبا فى وقت واحد ؛ كان ابنا للمقامة العربية القديمة ، وأبا للقصة المصرية الحديثة والمسرحية كذلك .

ثانيا عنصر العقدة وحلها

العقدة أحد عناصر ثلاثة تتكون منها القصة -وهى كما قلنا مفتاح (١) جمال القصة - وقد سميت عقدة لأنها قمة تأزم الموقف الذى يمسك القارئ فيه أنفاسه خشية أن يفلت منه . والعقدة مرحلة وسطى بين بداية القصة التى تعتبر مرحلة أولى وبين نهاية القصة التى تحل فيها العقدة أو تتفرج الأزمة ، وتنتهى القصة عند هذه المرحلة الثالثة .

وقد تكون هناك عقد صغيرة ، وعلى الكاتب البارع أن يجمع منها عقدة واحدة لها حل واحد حتى يمكن له وللقارئ معا أن يمسك بخيوط القصة . وغالبا ما تتعدد هذه العقدة فى الرواية ، ولكنها تفرد وتتوحد فى القصة القصيرة .

وليس معنى كون العقدة مرحلة وسطى أن تنفصل عن البداية والنهاية ؛ فمقدمة القصة أو الموقف خبر ينمو ويتطور ، وعندما يصل الى ذروة النمو والتطور نسمى هذه الذروة بالعقدة ، أو تأزم الموقف ، ثم تحل وتتفرج .

فالمراحل الثلاث هذه مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا تاما والا كانت القصة الواحدة أخبارا منفصلة ، وهى فى هذه الحالة لن تسمى قصة .

(١) انظر مقدمة الرسالة ص ١٨ .

وكما ترتبط العقدة بالمراحل فانها كذلك ترتبط بالمقومات أو العناصر ؛ فهي تتصل بالموضوع وفكرته وهدفه ، وهي تتصل بالشخصيات وحوارها اتصالا يصعب معه تحديد حدود بين هذه العناصر ، وذلك لأن امتزاج الموضوع والشخصيات بالعقدة امتزاج اذابة ؛ فكما نذيب السكر أو الملح في الماء ثم نتذوقه لنعرف هل هو حلو أم ملح ، كذلك امتزاج العقدة فهي تمتزج امتزاج اذابة ، ولكننا نستطيع أن نتذوقها ولا نستطيع أن نفصلها عن المراحل أو عن العناصر الأخرى •

وفي رواية « علم الدين » لعلى مبارك لم نجد عنصر العقدة بارزا الا في المرحلة الأولى من الرواية ، وذلك مثلا حين تأزم موقف علم الدين وقت سفره الى قريته لاحضار أخواته الثلاث بعد وفاة الوالدین بسبب عدم قدرته على الانفاق عليهن • يقول على مبارك عنه : « فضاق من ذلك صدره وتحير في تدبير المعيشة أمره » (١) - وكذلك حين تأزم موقفه وقت أن أراد الزواج واحتار في اختيار شريكته هل يختارها غنية أم فقيرة (٢) ، وهل تكون نيا أم بكرا • وقد اختار في نهاية الأمر الفقيرة البكر ، وكان اسمها تقيّة اسما على مسمى أعاته وقوته ولكنهما حينما أنجبا من الأطفال أربعة ثقلت عليهما المعيشة مرة أخرى • وقد حلت هذه العقد والمشكلات حلا هينا لينا وانفجرت الأزمة على أساس ديني •

يقول المؤلف مفرجا للأزمات : « ولكنه (٣) كان لورعه وتقواه يفوض أمره الى مولاه ، ويقول مخاطبا لنفسه : « اذا كان بقسمة الله تجرى الأمور فالصبر عليها مشكور مستوجب الأجور » •

وتنتهى مدة الصبر عند علم الدين حينما يلتقى بالسائح الانكليزي

(١) علم الدين - على مبارك ج١ ص ٢٧ المسامرة الثانية •

(٢) علم الدين ج١ ص ٢٩ المسامرة الثالثة •

(٣) علم الدين - على مبارك ج١ ص ١ المسامرة الرابعة ص ٣٢ ؛ ٣٣ •

ويسافر معه ، وكان يرافقهما برهان الدين • وكان هذا الحل ختاما
للمرحلة الأولى من كتاب « علم الدين » • ثم يصير الكتاب بعد ذلك
موسوعة دينية وعلمية مملوءة بالمناقشات بين علم الدين وهذا السائح
الانكليزي •

أما محمد المويلحي في حديثه فقد أوقع بطله في مأزق كبيرة لم
ينج منها الا بعد معاناة شديدة ، وكل مأزق من هذه المآزق يكاد يكون في
قصة منفصلة وحده - وان كنا نجد هذه القصص كلها في نهاية الأمر
تدور حول عقدة واحدة كبيرة هي « التناقض بين جيلين » ، جيل البطل
في أواسط القرن التاسع عشر ، وجيل الراوى في أواخر هذا القرن •

وجاء الحل على أساس أن سنة التطور تقتضى أن نأخذ من القديم
حسناته ونقتبس من الحضارة الغربية بما يوائم طباعنا ويلائم أخلاقنا • كل
هذا أتى على أساس نمو أخبار متعددة نموا مطردا ذاتيا كل خبر على
حدة •

وهذا النمو به انماء واحياء لأحداث الحديث • ومما يزيد قوة هذا
الاحياء أن المؤلف كان واقعا في استعراضه للحياة فلم يجنح الى الخيال
ولم يجنح الخيال به الى المبالغة والتهويل وخلق المصادفات بلا مبرر •

ومن ثم كان كل خبر عنده له معنى هادف الى القضاء على الفساد
في مصر عن طريق الحل الذي ذكرناه آنفا •



وقد خالفت « عائشة التيمورية » « محمد المويلحي » في نهجه
الواقعي وسارت متأثرة بألف ليلة وليلة جنوحا الى الخيال ، وبالمقامة
أسلوبا وصنعة - في روايتها - « نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال » ،
وكما تأثرت التيمورية بألف ليلة وليلة ، وبالمقامة ، فانها أيضا قد
تأثرت بوقائع تليماك في رسم الشخصيات والموضوع وقد أضعف من

العقدة فى روايتها أن تأزم الموقف لم ينتج من تسلسل طيعى لنمو الخبر
انما حدث مصادفة • فاستيلاء دشنام وغدور على الملك وطرده ممدوح
وهربه ثم العثور عليه واستعادته للملك من جديد ، كل هذه الأزمات فى
حدوثها لم تتم نموا طبيعيا مطردا • وكذلك انفراجها ثم قضاء وقدرها فى
سلبية كامنة فى تصرفات شخصيات روايتها •

وأحمد شوقى كذلك فى « لادياس » وان كثرت أخباره التى
حشدتها فى روايته هذه قد بالغ فى أزماتها حين اشتد الحصار بين « حماس »
و فرعون مصر ثم جاء الحل بانتصار « حماس » لأنه استعان باللوح المطلسم
كما استعان به من قبل فى أزماته حين تنافر مع ابن عم لادياس وحين
قضى على الأسد ، وهكذا كانت العقدة تخلق خلقا بعيدا عن النمو المطرد
للخبر ذاته وكان حلها بالمصادفة اعتمادا على حظ أو قوة خيالية أو ذكاء
ليس له حدود • وقد سلك هذا السلوك فى خلق العقدة وتأزم الموقف
ثم فى الحل والانفراج فى روايته « ورقة الآس » التى تشابكت أحداثها
وتعددت شخصياتها ، ولم يكن هناك ارتباط بين عنوانها وموضوعها •



وشبيه بمحمد المويلحى فى واقعيته ، وقريب من الأدب الغربى
فى صياغته وأهدافه ؛ أدب محمد لطفى فى « فى بيوت الناس » وفى
« وادى الهموم » ، ومحمد تيمور فى « ما تراه العيون » • وفى بيوت
الناس ، مجموعة من الأقاصيص بطلها شخصية واحدة تدور حوله العقدة
فى كل أقصوصة ، وتأتى الحلول بطريقة غنية فيها من قسوة المجرم
الشيء الكثير • أما الأخرى « فى وادى الهموم » فقد صاغها صياغة روائية
جمع فيها أخبارا كثيرة حول شخصيات متعددة ، فهناك إبراهيم ومختارا
وزبيدة أو منيرة ، كل شخص من هؤلاء الأشخاص فى حياته أزمة ،
فكما يسبب الرجال أزمات سقوطهم كذلك هم يسيئون أزمات سقوط
النساء وتنفرج هذه الأزمات وتحل العقدة بانتحار مختار بعد أن شق

منيرة • وعملية الانتحار هذه عملية فاشلة لحل العقدة ، وكان المؤلف يرمى بذلك الى تحميل المجتمع الأوزار التي يرتكبها أفرادها ، ومن ثم نستطيع أن نعتبر المؤلف واقعا سليما لا ايجابيا •



ويشارك محمد تيمور مع محمد لطفى جمعة في واقعته • وكتاب ما تراه العيون به أخبار متفرقات ، وتظهر العقدة في أقصوصته « عطفة ال • • • منزل رقم ٢٢ » ، حين طبق المؤلف المثل القائل « الجزء من جنس العمل » تطبيقا عمليا على « أبى على » الذى لم يخف الله فى حرمان غيره مع أنه كان متزوجا ، وقد أذاقه القدر جزاء عمله حين أوقع زوجه فى صديقه • والحق أن هذه الأقصوصة نما خبرها نموا ذاتيا وجاء الموقف وقد هيا للعقدة التي حلت على أساس « كما تدين تدان » • وكذلك ظهرت العقدة فى أقصوصته « رب لمن خلقت هذا النعيم » التي مصرها عن موبسان الكاتب الفرنسى - ظهرت العقدة حين علم الأب المحافظ بأن ابنته تحب شابا فقيرا فتار ثورة عنيفة • وفى ليلة من الليالى القمرية خرج الى حديثه ليلا فوجد ابنته تسير الهوينى مع حبيبها الفقير الذى كان يقسم لها بأنه سيحفظ عهود الحب حتى يضم القبر رفاتة • وحين سمع الشيخ محاورتهما قال : « ربى انك خلقت النعيم للمحبين (١) » ، ولعمري ما تلك الاجنة الحب • وحلت هذه العقدة على أساس أن الشيخ سمع بزواج ابنته من هذا الشاب الفقير الشريف ، ورضى الآباء وقرت عيون الأمهات •



هذه جولة سريعة تحدثت فيها عن العقدة والحوار ووجودهما فى أدبنا القصصى الحديث الى عهد محمد تيمور سنة ١٩١٧ ، وكما وجدت العقدة فى أدبنا الحديث وجدت كذلك فى أدب المقامة القصصية عند بديع

(١) اقرأ هذه الأقصوصة فى « ما تراه العيون » من ص ٧٢ - الى

الزمان الهمداني • وقد قلت في المقدمة (٢) ان ظهورها لم يكن واضحا وضوحا كاملا في بقية المقامات • ولم أتعرض للعقدة في الترجمات ، على أساس أن المترجم لم يبذل جهدا ما في حبكتها ، كذلك اذا كان هناك تأثير من تراث عربي قديم فانه لم يظهر على الاطلاق في بناء العقدة أو حلها عند المترجم - كذلك فان حديثي عن الأدب القصصي في القرن التاسع عشر كان شاملا للعقدة وحلها أيضا مع الشخصيات والحوار ، ولكن في تركيز وإيجاز مما دعا الى الإيضاح والتفصيل على قدر الامكان في هذا القسم الثالث •

وهكذا اتضح لنا من هذا العرض أن القصة الحديثة قد بدأت بشكل مقامات ، وبيان لنا تأثير التراث القديم وبخاصة في المقامة في أدبنا القصصي الحديث •

(٢) انظر الرسالة « المقدمة » ص ٢١ •

خاتمة

بعد هذه الجولات فى أدبنا القصصى قديمه وحديثه أدركنا الى أى مدى كان الترابط بين الأصول والفروع من ناحية ، وبين الفروع فى أدبنا العربى الحديث والأدب الغربى من ناحية أخرى •

وقد تجمعت فى « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى أشياء من قديم وأشياء من جديد ، فهو من القديم أخذ عن المقامة اطارها وواقعيتها عند الهمداني ، وطبق هذا فيما أنشأ كذلك •

وقد أخذ عن الأدب العربى الجرأة فى النقد والقسوة فى اللوم على الاستبداد والظلم وأخذ عنه كذلك الصياغة البناء المتصلة الأحداث •

والواقع أننا لو طبقنا ما وجدناه من عناصر القصة الحديثة لوجدناها مكتملة فى إحدى عشرة مقامة من مقامات الهمداني ، مما يدل على أنه لو أراد الهمداني أن يكتب أقصوصة مكتملة بخلافها غير هذه الأقاصيص لتمكن من ذلك أيما تمكن •

وقد قلنا ان محمد لطفى جمعة هو رائد الأقصوصة والرواية ما ، وقد أخذ عن المويلحى واقعته ولا شك أنه قد جازاه فى الأسلوب المسجوع فى ليلالى الروح الحائر •

ومن ثم فانا نعتبر بثقة أن تطور القصة القصيرة حتى وصلت الى

ما وصلت إليه عند محمد تيمور ، ثم على أساس أن المقامة عند الهمداني كانت هي هذه القصة القصيرة ونشأتها .

ويقال : ان المقامة قد يقلل من وضوح عناصر القصة فيها ، الاهتمام باللفظ والصنعة والاحتفال بالشكل والزينة فلا يظهر في المقامة أنها قصة ، ومن ثم فان الجانب الأكبر لا ينصرف الى الموضوع أساسا ولكننا لو نظرنا نظرة انصاف الى عصر الهمداني مثلا لوجدنا أن الجناس والبديع من مقاييس هذا القرن الرابع ، وكان هذا الأسلوب المسجوع هو الذي أقام القصة القصيرة على طابع مشتق من واقع البيئة الذي يحتفل بالعرض دون الجوهر ، وبالشكل دون اللب .

ومن يربط بين تأثرنا بالقديم وتأثرنا بالأدب الغربي الحديث يجد أن كلا التأثيرين لا يناقض أحدهما الآخر ، وأن الموضوعات النقدية من أيام بديع الزمان الهمداني أو من قبله كانت لها أسس متشابهة .

وعلىنا اذا بحثنا في القول القائل بأن القصة القصيرة لم تنشأ في العالم كله بمفهومها الحديث الا عند « جي دي موباسان » في منتصف القرن التاسع عشر ألا تنقيد بهذا ، لأن بديع الزمان الهمداني قد عرف هذه القصة بالمفهوم الحديث لها من قبل « جي دي موباسان » بألف سنة على وجه التقريب .

وكان من أهم نتائج بحثي هذا أن :

أولا : دعمت الرأي القائل بأن المقامة العربية في نشأتها الأولى كانت بها بذور القصة القصيرة بالأدلة والأمثلة المختلفة والتطبيق العملي ، وذلك حين رأينا مدى توافر عناصر القصة من موضوع وشخصيات وعقدة في المقامة العربية .

ثانيا : حاولت أن أطبق الأضلاع الأربعة التي رسمتها حول

صورة المقامة « الراوى مع البطل » ، والتقيد بالسجع ، والكدية ، وعلاج المشكلات ، على المقامة فى مختلف عصورها حتى عصرنا الحديث .

ثالثا : رفضت الرأى القائل بأن ابن دريد بأحاديثه قد أوحى لبديع الزمان بمقاماته وسجلت سبق بديع الزمان على غيره فى ابتكار المقامة بصورتها المتفردة التى رسمت لها أضلاعها .

رابعا : نبهت على بعض المقامات التى ما زالت مخطوطة ؛ مثل بعض مقامات السيوطى ، ومقامات البربر ، ومقامات القواس ، وبينت ما فيها من تطور يأخذ شكلا تقديميا عند السيوطى والبربر وشكلا تقليديا عند القواس ، وقد اعتبرنا مقامات السيوطى والقواس والبربر بمثابة تمهيد للمقامات الحديثة .

خامسا : أشرت الى ألوان جديدة فى مقامة النساء للسيوطى وكيف أنه كان من الممكن أن يكون فيها مجال قصصى يوجده اختلاف وجهات النظر مما لم يكن له وجود فى حديث مشابه لهذه المقامة كنبه ابن دريد فى أحاديثه .

سادسا : ربطت بين مقامات البربر ومقامة عبد الله فكرى وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى من ناحية التشابه فى اللجوء الى عالم المنام والأحلام الذى تدور فيه حوادث مقاماتهم .

سابعا : أقمت الدليل على أن المهدي صاحب مجموعة « تحفة المستيقظ الآمن فى نزهة المستقيم والناعس » ، مقامات المارستان ، التى ترجمها مارسل الفرنسى تحت عنوان « قصص الشيخ المهدي » ، لم يقتف أثر ألف ليلة وليلة فحسب ، ولكنه أيضا اقتفى أثر المقامة فى ناحية معالجة بعض المشاكل المصرية والناحية الأسلوبية كذلك .

ثامنا : أثبت أثر الثقافة الغربية فى تقوية وتنظيم قرائنا القصصى

وبخاصة بعد أن ترجم رفاعة الطهطاوى « وقائع تليماك » عن الأدب
الفرنسى •

تاسعا : شككت فى كون عبد الله فكرى مترجما للمقامة الفكرية ،
وقلت : انه قد يكون هو المؤلف بأدلة وضحتها فى مكانها بالبحث •

عاشرا : نوهت بالجهود الذى قام به محمد المويلحى فى حديث
« عيسى بن هشام » حين أخذ من المقامة القديمة اطارا ، ومن الأدب
الغربى الحديث تجديدا فى الموضوع مما كان له أثر قوى فى خلق أدب
انسانى هادف ولقبت المويلحى بأنه ابن للمقامة العربية القديمة ، وأب
للقصة العربية الحديثة والحوار •

حادى عشر : برهنت على أن محمد لطفى جمعة هو مبدع
الأقصوصة المصرية بالمفهوم الحديث حين كتب مجموعته القصصية
القصيرة « فى بيوت الناس » قبل أن يكتب محمد تيمور مجموعته « ماتراه
العيون » وحين قارنت بين هاتين المجموعتين رأيت أن السابق فى الزمن
كان سابقا أيضا فى جعل أقاصيصه أقرب الى الأقاصيص الحديثة •

ثانى عشر : أظهرت موقف المرأة المشرف فى بناء كيان القصة
المصرية الحديثة حين تحدثت عن عائشة التيمورية كرائدة من رواد
القصة •

ثالث عشر : حللت روايات أحمد شوقى الشاعر ، وبيان من هذا
التحليل الى أى مدى كان الأسلوب الشعرى يسيطر على هذه الروايات
والى أى مدى استفاد من الثقافة الغربية •

رابع عشر : ألمحت الى بعض تراثنا الحديث المفقود مثل مجموعة
الشيخ المهدى القصصية وعذراء الهند لأحمد شوقى حتى يمكن للدارسين
أن يتعاونوا فى البحث عنه وإيجاده •

خامس عشر : بينت أن اختلاف الزمان لا يؤثر في بعض الأحيان على وحدة الموضوع ووحدة الهدف كما رأينا مثلاً في مقامات الهمداني وحديث عيسى بن هشام لحمد المويلحي ، وبين الاثنين وبعد زمنى يقدر بألف عام

هذا هو بعض ما وصلت إليه عرضته موجزاً في هذه الخاتمة ، وقد بحث النتائج بالتفصيل في تنايا الكتاب •

**المصادر والمراجع سلسلة حسب
الترتيب الأبجدي لأسماء الكتب**

المصادر العربية

- ١ - « أحاديث ابن دريد » الموجودة في « الأملى » لأبى على القالى •
- ٢ - « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » ترجمة محمد عثمان جلال عن الكاتب الفرنسى برناردى سان بيير •
- ٣ - « الساق على الساق فيما هو الفارياق » - أحمد فارس الشادياق •
- ٤ - ألف ليلة وليلة « المجموعة المعروفة » •
- ٥ - المقامة الفكرية السنية : عبد الله فكرى •
- ٦ - تخلص الأبريز فى تلخيص باريز : رفاعة الطهطاوى •
- ٧ - حسن العواقب : زينب فواز •
- ٨ - حديث « عيسى بن هشام » : محمد المويلحى •
- ٩ - « شيطان بئناور » : أحمد شوقى •
- ١٠ - « علم الدين » : على مبارك •
- ١١ - « عيون الأخبار » لابن قتيبة الدينورى •
- ١٢ - « فى بيوت الناس » : محمد لطفى جمعة •
- ١٣ - « فى وادى الهموم » : محمد لطفى جمعة •
- ١٤ - « لادياس » : أحمد شوقى •
- ١٥ - « ليلالى الروح الحائر » : محمد لطفى جمعة •

- ١٦ - « ليالى مطيح » : حافظ ابراهيم •
- ١٧ - « ما تراه العيون » : محمد تيمور •
- ١٨ - « مجمع البحرين » : ناصيف اليازجي •
- ١٩ - « مرآة التأمل فى الأمور » : عائشة التيمورية •
- ٢٠ - مقامات البربر مخطوطة بدار الكتب تحت رقم ٤٨٠ أدب •
- ٢١ - مقامات الحريرى •
- ٢٢ - مقامات الزمخشبرى •
- ٢٣ - مقامات السيوطى وهى تنقسم قسمين :
- (أ) المقامات المخطوطة : وهى « المقامة المصرية ومقامة الاستنصار ومقامة التحفة المكية » فى مجلد واحد مع « مقامات ابن الجوزى » •
- « والمقامة اللؤلؤية » والمقامة الأسبوطية والمقامة الجيزية والمقامة الغالية تحت رقم ٣٢ مجاميع بدار الكتب •
- « ومقامة الكاوى فى الرد على السخاوى » - مخطوطة على حدة وموجودة بدار الكتب منفردة تحت رقم ١٥١٠ •
- (ب) المطبوعة وهى : « مقامة النساء » أو رشف الزلال من السحر الحلال وهى مقامة مطبوعة على حدة • وبقية مقاماته مطبوعة مجمعة فى كتاب آخر •
- ٢٤ - مقامات القواس مخطوطة بدار الكتب تحت رقم ٢٣٥٩ أدب •
- ٢٥ - مقامات بديع الزمان : الهمداني •
- ٢٦ - مقامة الشيخ حسن العطار وهى مطبوعة مع مقامات السيوطى •

- ٢٧ - «مقامة في المفاخرة بين الماء والهواء» : أحمد عبد اللطيف البرير-
مطبوعة طبعة قديمة سنة ١٣٠٠ هـ سنة ١٨٨٢ م •
- ٢٨ - نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال : عائشة التيمورية •
- ٢٩ - ورقة الآس : أحمد شوقي •
- ٣٠ - وقائع تليماك ترجمة : رفاة الطهطاوى عن فينلون الفرنسى •
-

المصادر الأفرنجية

- 1) Les Contes du Cheikh El-Mahdy, par J.J. Marcel (Traducteur).**
- 2) Les Aventures de Télémaque, par Fénelon.**

المراجع العربية

- ١ - أحمد فارس الشاديق وآراءه اللغوية والأدبية : أحمد خلف الله
(دكتور) •
- ٢ - الآداب فى القرن التاسع عشر : لويس شيخو •
- ٣ - الأصوصة فى الأدب العربى الحديث « نماذج » : عبد العزيز
عبد المجيد (دكتور) •
- ٤ - الحضارة الاسلامية : آدم متر ، ترجمة عبد الهادى أبو ريده
(دكتور) •
- ٥ - الدر المنثور فى طبقات ربات الخدور : زينب فواز •
- ٦ - الشيخ جمعة وأقاصيص أخرى « المقدمة » : محمود تيمور •
- ٧ - الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث : محمود حامد شوكت
(دكتور) •
- ٨ - الفن وهذاهبه فى الثر العربى : شوقى ضيف (دكتور) •
- ٩ - ألف ليلة وليلة : سهر القلطاوى (دكتور) •
- ١٠ - الفهرست : ابن النديم •
- ١١ - المرشد الأمين : رفاعة الطهطاوى •

- ١٢ - المقامة : شوقي ضيف (دكتور) •
- ١٣ - النثر الفني فى القرن الرابع الهجرى : زكى مبارك (دكتور) •
- ١٤ - بديع الزمان الهمذانى رائد القصة العربية والمقالة الصحفية :
مصطفى الشكعة (دكتور) •
- ١٥ - تاريخ آداب اللغة العربية : جورجى زيدان •
- ١٦ - تاريخ الأدب العربى : أحمد حسن الزيات •
- ١٧ - تاريخ الجبرتى : عبد الرحمن الجبرتى •
- ١٨ - تاريخ الخلفاء : جلال الدين السيوطى •
- ١٩ - ثورة الأدب : محمد حسين هيكل (دكتور) •
- ٢٠ - شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : عباس محمود العقاد •
- ٢١ - ظهر الاسلام : أحمد أمين •
- ٢٢ - عصر سلاطين المماليك : محمود رزق سليم •
- ٢٣ - علم المسرحية تأليف ألدريس نيكول • ترجمة درينى خشبة •
- ٢٤ - فن الأدب : توفيق الحكيم •
- ٢٥ - فن القصة القصيرة : رشاد رشدى (دكتور) •
- ٢٦ - فن المسرحية : على الراعى (دكتور) •
- ٢٧ - فن كتابة المسرحية لاجوسى اجربى ترجمة درينى خشبة •
- ٢٨ - فى الأدب الحديث : عمر الدسوقي (دكتور) •
- ٢٩ - قصة الأدب فى العالم تصنيف أحمد أمين - زكى نجيب محمود
(دكتور) • ويحيى الخشاب (دكتور) •

- ٣٠ - قصصنا الشعبي : فؤاد حسنين (دكتور) •
 - ٣١ - كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان : ابراهيم الأحمد •
 - ٣٢ - كنوز الأجداد لمحمد كرد علي •
 - ٣٣ - نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري •
 - ٣٤ - يتيمة الدهر للتحالبي •
-

دائرة المعارف الإسلامية •

المراجع الانجليزية

- 1) The Modern Arabic Short Story, by Dr. Abdel Aziz Abdel Meguid, pp. 62-63.
- 2) A Treatise on the Novel, by Robert Liddell.
- 3) A Literary History of the Arabs, by Reynold A. Nicholson.
- 4) Arabia and Mahomet. Extracta.

الموسوعات

- 1) The Encyclopaedia Britannica.
- 2) The Encyclopaedia of Islam.

المراجع الألمانية

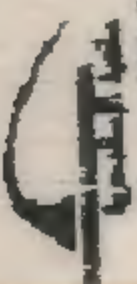
Geschichte der Arabischen Litteratur — Brockelmann.

المحتوى

| الموضوع | الصفحة |
|--|--------|
| كلمة افتتاحية | ٥ |
| المقدمة (نشأة المقامات وتطورها التاريخي حتى عصرنا الحديث) | ٧ |
| الفصل الأول : (مقامات السيوطى - مقامات القواس - مقامات البربر) | ٣٩ |
| الفصل الثانى | ٧١ |
| تصدير للفصلين الثانى والثالث | ٧٣ |
| القسم الأول : (وقائع تليماك - المقامة الفكرية - الأمانى والمنة) | ٧٧ |
| القسم الثانى : (ناصيف البازجى - أحمد فارس الشادىاق) | ٩١ |
| القسم الثالث : (محمد المهدي الحفناوى - حسن العطار - رفاعة الطهطاوى - على مبارك - محمد المويلحى) | ١٠٥ |
| الفصل الثالث | ١٣٣ |
| القسم الأول : (الروافد الفرعية للمقامة عند عائشة التيمورية وأحمد شوقى) | ١٣٥ |
| القسم الثانى : (نهاية تطور المقامة الى قصة قصيرة عند محمد لطفى جمعة ومحمود تيمور) | ١٥١ |
| القسم الثالث : (نشرنا القصص الحديث : (أ) الشخص وحوارها (ب) العقدة وحلها) | ١٧١ |
| خاتمة | ١٩٧ |

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| المصادر والمراجع (سلسلة حسب الترتيب الأبجدي لأسماء الكتب) | ٢٠٣ |
| المصادر العربية | ٢٠٥ |
| المصادر الافرنجية | ٢٠٨ |
| المراجع العربية | ٢٠٩ |
| المراجع الانجليزية | ٢١٣ |

Bibliotheca Alexandrina



0535097

مطبخ الهيئة العامة

الشمس ٨٠ قرشا